IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

MENSILE — LE EDIZIONI DEL BARETTI — CASELLA POSTALE 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 · Estero L. 30 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 · CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 12 - Dicembre 1926

Propositi del "Baretti"

Tre anni di vita, modestamente, ma costantemento impiegati nell'attuazione di alcune idee non volgari; una tradizione, appena iniziata, da consolidare e da propagare; il peso di un'eredità non facile a portarsi: tanti moventi ci spingono a chiarire, in vista dell'anno nuovo, le nostre intenzioni e le nostre tendenze. In un clima culturale che non lascia vivere movimenti e periodici se non a patto che si corrompano appena sorti, esprimere il proprio animo e definire un atteggiamento è già un *passo* notevole.

* * *

La *poesia* e l'arte del secolo ventesimo si offrono ai nostri occhi come un torbido torrente dirompentesi in mille bracci, senza che mai le sue disperse forze si riuniscano e si accrescano fino a meritare nome e portata di fiume. La causa principale di questa debolezza è forse che, secolo romantico se altri ce ne furono mai, così da poter rappresentare il potenziamento massimo del romanticismo, il Novecento è finora rimasto viziato da un eccesso di preoccupazioni autocritiche, le quali, confondendo il classicismo e il neoclassicismo tradizionali con quel *quid* classico che necessariamente era assimilato dal nuovo organismo spirituale, e spostando inutilmente il significato e i termini della questione romantica, hanno finito per dar luogo a un insieme di capricci dilettantistici o per trasformare la vena originaria in un giuoco d'artificio.

Crediamo che si debbano oculatamente raccogliere, nel cumulo delle «manifestazioni» artistiche da tempo inseguentisi come onde senza riposo, quei pochi granelli di essenza poetica da cui si ricava la natura del nuovo tempo. E che questa sia romantica, nel senso più raffinato del termine, è fuori dubbio: non mai è stata così altamente difesa e celebrata e attuata la libertà della fantasia creatrice. Ma crediamo anche che questa libertà non possa realizzarsi se non acquista coscienza dei suoi limiti e, prima di tutto, un certo equilibrio interno che solo è segno sicuro di maturità. Il nuovo secolo è ancora giovane, e pur deve sforzarsi di essere precettore a sè stesso.

Questo equilibrio e questi limiti di cui parliamo non vanno cercati fuori del centro di vita che ne ha bisogno: essi devono risultare da uno sviluppo di quel motivo che a ragione si ritiene essenziale per l'arte contemporanea, e che consiste nella interiorità squisita e sottile di ogni intuizione, di ogni rappresentazione. Anche le espressioni più definite e concrete del moderno spirito artistico tendono a rivestire questo carattere di risonanza degli stati più intimi che possano vivere in noi. Perfezionare con intento sforzo questa capacità di penetrazione e di echeggiamento è l'unica via possibile per arrivare alla scoperta di una vivente norma della nostra arte.

* * *

A percorrere questa via gioveranno per altro due complessi di indirizzi e di avviamenti che noi vorremmo presi ed assunti dalla critica e dalla letteratura. Il *primo* dei quali riguarda anzitutto l'idolatria del nuovo e il disprezzo dell'antico, che possono, è vero, essere indici di una rivoluzione, ma che oggidì troppo facilmente si scambiano, nel mondo della cultura, *per* la rivoluzione stessa. In ispecie nei riguardi dell'Ottocento, *padre* nostro per tutti i versi se è il caso di riconoscerne uno, si eccede da troppi nella demolizione e nello spregio. Ora *proprio* nell'Ottocento si ha modo di scernere, fra una serie vastissima e quasi compiuta di esperienze artistiche, quali mète possiamo prefiggerci e quali valori debbano considerarsi sostanziali e indispensabili per lo svolgimento di quel nucleo fecondo che abbiamo indicato nell'arte nuova. E bisogna decidersi, come è in voga rileggere la storia e la letteratura antica con occhi e spirito moderni, così a rivedere tutto l'insieme della cultura ottocentesca trasportandola almeno un poco verso il nostro *piano* di vita. Infinite ricchezze essa rivelerà in tal maniera, che ancora attendono chi le riconosca e le sfrutti, e non minacciano *punto*, anzi possono alimentare, la nostra originalità.

E in fatto di idolatria sarebbe ormai necessario che la critica si esercitasse senza riguardo verso tanta congerie di statue di cera, che anno per anno si mettono sugli altari e nei musei con molto sfarzo di addobbi e consumo di belletti. La critica, abbiamo già detto e ripetuto a sazietà su queste colonne, non deve essere una macchina da cui tutto ciò che viene introdotto esce confezionato e approvato: la sua funzione polemica e limitatrice è importante quanto l'esegetica e commentatrice. Se così viene la critica ad assumere un tono tendenzioso e personale, tanto di guadagnato: purchè sia buona critica. Forse su questo terreno il migliore raccolto si avrà educando a poco a poco, nel gusto e nel giudizio, la folla dei lettori. Se gli Ateniesi agglomerati in teatro riuscirono a capire la grandezza di Eschilo, Sofocle, Euripide, e a negare quella degli oscuri sconfitti da questi grandi; anche i lettori del secolo ventesimo devono poter giudicare le opere d'arte. La differenza del numero, enormemente cresciuto, in simili riguardi non conta.

* * *

Il secondo impulso deve nascere dalla coltivazione intensiva di alcuni problemi fondamentali intorno a cui si è concentrata l'estetica contemporanea. Sono anni venticinque sonati che è divenuto di pubblica ragione un catalogo di errori incoronato da una semplice ma preziosa e recondita verità per opera di un filosofo napoletano che tutti conoscono. Ma c'è ancor molto da fare intorno alla concezione idealistica dell'arte: il Croce stesso non ha mai cessato e non cessa di lavorare a perfezionarla. Una collaborazione collettiva, che non sia monotona ripetizione di un tema fisso, ma elabori il principio concordemente accolto nelle forme *più* diverse, può ancora dare ottimi frutti. Se noi riusciamo a mantener vivi, e sia pure inquieti e mobili, quei concetti che già stanno cristallizzandosi in formule didattiche, conserveremo e accresceremo anche tutta la forza della verità che in essi si esprime. E spazzeremo via tutte le falsificazioni dell'idealismo che ingombrano il campo oggi più che mai; romperemo l'incanto degli arcadici idilli che tuttora s'intessono negli antri di Parnaso tra l'estetico e il non-estetico, tra l'arte audace e la pigrizia umana.

* * *

Un canone per noi *fondamentale*, nello sviluppo di questa prospettiva, sarà la distinzione tra poesia e letteratura: distinzione che facilmente si può estendere anche alla pittura, alla scultura e via dicendo. *Il fondamento* di tale *distinguo* è presto detto: «poesia» è frutto di azione puramente teoretica e creatrice, «letteratura» è invece opera di diffusione e di comunicazione pratica nella quale possono trovare comodi e sicuri parentadi la *poesia* stessa con la filosofia o la scienza o la religione o ancora, scendendo più basso, la moda e l'utile economico o politico.

La distinzione così determinata non ha *per*altro ai nostri occhi significato soltanto negativo: un significato positivo essa ha, anche, e cioè che il poeta come uomo di lettere si rituffa (solo, potrebbe dirsi, al prendere la penna in mano) in quel mondo della pratica da cui si era involato. Ma questo rapporto inevitabile costituisce precisamente un altro aspetto di quello che noi intendiamo per vero e vivo romanticismo: esso è il rapporto tra l'«io» del poeta e la personalità dello scrittore, tra il genio estetico e il genio etico. Intravveduta costantemente sin qui, ma sempre interpretata in modi erronei così da tramutarsi volta per volta senza rimedio in tanti casi di falso ravvicinamento: la relazione nondimeno sussiste e deve essere approfondita e chiarita. Tanto più in Italia dove essa ebbe, dal Baretti e dall'Alfieri in poi, notevoli definizioni sotto specie di ingenua e violenta coscienza protoromantica dell'arte. E per tal via giungeremo anche a rinnovare l'ideale dell'uomo di lettere, che tra noi ancora non si trova, purtroppo, a un livello consono allo spirito dell'età moderne.

* * *

Mezzi ed espedienti concreti, per raggiungere scopi siffatti, non mancano: solo occorrono forze allegrate per metterli in opera a fondo ed insieme. Il nostro foglio non può certo, oggi come oggi, essere l'Atlante di un globo di tali dimensioni: ci accontentiamo per ora di dare esperimenti ed esempi.

Ma, a *parte* le proporzioni, certamente quel che abbiamo sin qui fatto e continueremo a fare su maggiore scala se sarà possibile, rappresenta un certo contributo al compimento del nostro programma ideale.

Tra una fioritura spettacolosa ed esuberante di letterature straniere; con una lunga e completa tradizione letteraria alle spalle da scevrare e ricostruire nei suoi veri lineamenti, da demolire in parte e in parte ancora da scoprire; avendo innanzi un terreno su cui pochi e rari sono oggi i segni di una produzione consistente: possiamo far molto proprio perchè molto abbiamo da fare.

Su questo cammino non vogliamo però, a qualunque costo, essere mai dimentichi dell'insegna che si esprime nel titolo stesso del *Baretti* e in quel sottotitolo di «Frusta letteraria» che tutti ci leggono benissimo ancorchè non vi sia stampato. Sarà molto bello, a nostro credere, se riusciremo a frustare senza ferire: ma non lasceremo mai di frustare. Il nuovo Aristarco non vivacchia acido in patria, reduce da settecentesche avventure tra i selvaggi, ma stanco piuttosto degli allettamenti a nuove avventure spirituali con cui si cerca di adescarlo d'ogni parte, cerca di farsi seriamente la sua strada, comoda e grande che possa essere la strada di tutti. S'intende che la strada dev'essere fiancheggiata di ròvi: altrimenti dopo un poco non la si troverebbe più. Sono ròvi che ci siamo tolti dinanzi noi stessi: non sarà male che scortichino anche gli altri.

E con questo ultimo proposito, molto *più* fraterno che non possa apparire, riassumiamo quel che s'è detto e altro ancora in una specie di programma.

I. - Restaurare la coscienza romantica della poesia e dell'arte contemporanea nella sua giusta misura; difendere i valori dell'Ottocento in quanto rappresentano l'equilibrio interiore dell'arte.

II. - Reagire violentemente a tutte le mistificazioni dell'arte e della poesia messe in commercio o esposte in museo. Educare anche il lettore anonimo ad essere giudice severo.

III. - Difendere da errori e confusioni, da traviamenti e travestimenti la concezione idealistica dell'arte; chiarire i rapporti tra la poesia e la letteratura, e tra la cultura e la vita pratica.

IV. - Propugnare la serietà dell'uomo di lettere, il culto della personalità dello scrittore. Illuminare l'accordo fra questo principio etico e il principio estetico dell'arte libera e pura, spiritualmente interiore.

V. - Guidare alla conoscenza dei poeti e degli artisti nuovi, e mettere a contatto più intimo la nostra cultura con le letterature straniere; ma insieme perfezionare la contemplazione dell'antico, eliminando o rifacendo categorie storiche tradizionali e schemi di giudizio antiquati.

VI. - Discutere tutti i problemi possibili e reali di metodologia della critica, per lavorare al miglioramento e alla diffusione di una coscienza critica libera e riflessiva. Cercar di rendere il gusto, non più cerebrale, ma più personale.

VII. - Agire come vaglio della tradizione letteraria italiana, e discriminare la vera tradizione dalla falsa. Far conoscere e amare i nostri vecchi "scrittori", degni veramente di questo titolo, e giudicare esattamente gli altri.

VIII. - Mostrare come deve conciliarsi l'esercizio di interpretazione dell'opera poetica nei suoi aspetti intimi e immateriali con la considerazione storica e culturale della letteratura.

IX. - Frustare; con la sferza del critico e non del libellista acrimonioso; ma frustare.

SANTINO CARAMELLA.

Richiesta di una critica

L'interesse per la critica comunemente non va oltre i limiti del buon gusto personale, e l'importanza dei problemi d'estetica è al più sentita da un punto di vista tecnico o pratico: l'introduzione di nuove forme o di nuovi contenuti nell'arte. Eppure è stato dimostrato, con abbondanza d'ottimi argomenti, che ogni critica implica una certa filosofia — dal momento che pensare è giudicare. E d'altra parte, l'eredità del Croce non è di quelle su cui più generazioni possono vivere oziosamente di rendite spirituali.

Il carattere dell'opera svolta dal Croce nel campo dell'estetica sta nell'aver liberato il concetto dell'arte dai pregiudizi che ancora vietavano il riconoscimento della sua peculiare autonomia; nell'averci dato, insomma, un adeguato concetto dell'arte, movendo dalla critica del De Sanctis e dalla filosofia del Vico, riabilitati a necessari punti di partenza d'ogni moderna scienza dell'estetica. Filosoficamente, occorreva infatti un lavoro preliminare: togliere di mezzo radicalmente, o almeno in un certo senso definitivamente, le vecchie poetiche e teoriche impelagate a spiegar l'arte con la natura, col piacere e con la morale. E appunto l'opera critica del Croce ha questa caratteristica impostazione: spesso pure esplicitamente, l'indagine è volta a dimostrare l'insufficienza e l'insussistenza di giudizi parziali e di classificazioni arbitrarie imposte agli scrittori, e il critico conclude col rimandare il lettore all'originale, al testo poetico, per godervi da sè il fascino dell'arte.

Così dunque, c'è nel Croce la consapevolezza di questo carattere essenziale della sua estetica e della sua critica, intente ad un'opera anzitutto propedeutica; consapevolezza che, se in lui può essere accorto e vigile senso dei limiti, per un lettore filosofico non può non trasformarsi in un incitamento a trarre ulteriori sviluppi dalle sistemazioni del maestro, anche a costo di negarle o di dimostrarne il valore tutto relativo e provvisorio. D'altronde, il Croce stesso non solo ha tenuto a riaffermare più volte che la sua filosofia non è un sistema chiuso bensì uno strumento di lavoro, ma spesso e con varia fortuna si è sobbarcato a quelle revisioni che il suo atteggiamento spirituale gli chiariva necessarie. Sicchè non è proprio più il caso d'intentargli l'ennesimo processo.

L'influsso dell'estetica crociana, che l'ironia della storia ha consolidato negli schemi e nelle formule d'un sistema idealistico, non ha avuto efficacia profondamente rinnovativa. La giustificazione del bello che ci ha dato sinora la critica è stata quasi sempre, salvo pochissime eccezioni, retorica e letteraria: di una psicologia frammentaria ed estetizzante, la quale esaurisce tutti i compiti e le possibilità del critico nella descrizione, più o meno letteraria, dello stato d'animo del poeta all'atto della creazione artistica. Questo metodo rivela la sua raccapricciante inconsistenza nella critica delle arti figurative, dove ancora domina la letteratura degli antiquari, la cui sapienza estetica consiste nel raccontare in stile secentesco l'argomento delle varie opere d'arte o la biografia dell'artista, e nell'infiammarsi di candido entusiasmo ai prodigi della perizia tecnica. Certo, la critica delle arti figurative è anche più arretrata della critica letteraria, dato che l'influsso dell'estetica idealistica comincia *a farvisi* sentire appena adesso; e cioè, per colmo di sventura proprio quando è lecito dubitare della possibilità d'applicare l'estetica crociana alle arti figurative, per l'intrinseca vanità dei prodotti di queste.

Ma, per rimanere nel discorso dei criteri generali, che può valere tutta la psicologia, presa in prestito dai francesi, quando si accetti che il fine della critica consista nel «mostrare in quali forme l'ideale poetico dell'autore si sia veramente attuato e in quali altre sia rimasto di qua o andato di là»? C'è già un primo errore nel concepire l'ideale poetico come qualcosa che l'artista abbia formulato una volta per sempre, o che vada poi rappresentando a capriccio in forme casualmente belle o brutte. E un secondo errore sta nel fatto che il critico, in base a quei criteri, segnala pazientemente gli smarrimenti e le deficienze dell'artista ed isola le opere o addirittura i frammenti reputati belli, additandoli uno per uno, avulsi dal tutto, alla mistica adorazione del lettore. Dopo tanta pedantissima solerzia d'indagine, restano un mistero e l'ideale poetico e la bellezza delle forme, dal momento che sono in realtà astrattamente e separatamente considerate, e non colte nella *loro* unitaria germinazione e necessaria coerenza.

In questo senso, un tipico esempio d'incomprensione critica si ha per l'*Amleto*: migliaia di esegeti si sono sbizzarriti a cercare i motivi della pazzia del grande personaggio shakespeariano, e nè essi nè i migliori ingegni, da Goethe a Croce, hanno saputo dare un'interpretazione soddisfacente. Ora, ai lumi dell'idealismo, dovrebbe esser chiaro che la pazzia d'Amleto non è che l'«eroico furore» di Giordano Bruno. La medesima visione del mondo, lo stesso naturalismo ispira Amleto e il Nolano, e giustifica tanto la forma drammatica e raziocinante dell'arte di Shakespeare quanto la forma poetica e dialogica della filosofia di Bruno.

Non basta rendersi conto semplicemente di ciò che è bello e di ciò che è brutto, e neppure soltanto della personalità dell'artista. Si deve entrare nella dialettica dei suoi sentimenti, mostrare come si *organizzino* in una concezione

della vita, vedere come questa si crei un suo mondo fantastico e quale sia la coscienza morale che regge questa creazione. Ardire di riparlare di moralità e logica dell'arte, dopo che a queste è stato dato il bando in nome dell'estetica idealistica, significa mettersi a rischio d'esser considerato come un malinconico riesumatore di antiche e logore formule. E' però evidente che di moralità e di logica non si riparla qui nel vecchio senso delle precettistiche retoriche, ma proprio in quel nuovo senso più vivo e moderno che a quelle parole ha conferito la filosofia idealistica. Questa, nei suoi ardori di rinnovamento ha polemizzato efficacemente al fine di dare al concetto dell'arte una piena autonomia, la funzione di una forma, di un'attività fondamentale dello spirito; ora che quell'opera di polemica si è conclusa con l'instaurazione d'una nuova mentalità filosofica, non bisogna chiudersi nelle formule consacrate e imporsi un nuovo dogmatismo, per paura di vecchi fantasmi.

Come si è già accennato, le arti figurative attendono una critica che non serva soltanto per i cataloghi delle esposizioni; e magari chi scriva opportunamente il nuovo *Laocoonte*. In questo campo, i problemi della tecnica, naturalmente predominanti, vanno risolti con criteri filosofici o meglio, per non spaventare nessuno, estetici. Entro un concetto unitario dell'arte, le arti singole non possono esser confuse e ridotte al minimo comune denominatore della «liricità»; ci sono dei caratteri distintivi che bisogna ritrovare: ogni arte risponde probabilmente a un certo atteggiamento dello spirito; e l'opera genialmente compiuta da Schopenhauer per la musica merita d'esser tentata per altre arti. Il frutto di tali ricerche, anche se non approdino a risultati precisi e definitivi, è nella scoperta di nuovi rapporti nella fenomenologia dello spirito, nel miglior approfondimento delle vecchie definizioni, che appunto mediante questi tempestivi rinnovamenti dimostrano la loro vitale verità.

E' lecito prevedere che quando la critica si deciderà a comprendere l'arte russa, sarà costretta a procedere a quella revisione di metodi, di cui qui si è segnalata l'esigenza, e che è comune aspirazione. La letteratura russa — quella ormai classica di Dostojevskij e Tolstoi, e quella più moderna e non meno bella di Andrejef, Cecof, Sollogub, Blok — è grande perchè le sue opere ci rappresentano una filosofia del mondo umano e divino, la vita nei suoi aspetti cosmici. La critica di questa arte esige la perfetta comprensione di sistemi filosofici che sono esperienze di vita, dove tutto, sentimento e natura, esiste in funzione di un determinato atteggiamento spirituale, del suo processo di svolgimento e della sua catarsi.

L'estetica contemporanea si è formata sotto l'influsso dell'edonismo — lo stesso Croce ha un temperamento d'esteta, corazzato di filosofia contro le sorprese della vita: il suo autore prediletto è l'Ariosto, il poeta della pura fantasia. Qui è il motivo profondo di quella superficialità agnostica che si è rimproverata alla critica: un dilettantismo nemico d'impegnare a fondo ragione e sensibilità. Dalla medesima mentalità estetizzante, l'arte è stata confinata nel limbo, in una realtà fantastica ben distinta dalla realtà di cui si nutre ogni giorno lo spirito umano; per elevare l'arte a dignità di forma spirituale, le si è dato il valore di una conoscenza intuitiva, estranea agli interessi della ragione, della pratica, della morale: l'uomo realizzerebbe l'arte obliandosi in mondo di sogno.

La letteratura russa, con le sue passioni morali, potrà contribuire a richiamare l'estetica a una concezione che non s'avvicini pericolosamente al vecchio concetto edonistico dell'arte come giuoco; a una concezione che, anche nell'arte, tenga conto dell'uomo nella totalità della sua persona morale, dei suoi interessi mondani.

Nella realtà della coscienza umana vive l'arte e partecipa a quel processo di autoeducazione che è la libera vita dello spirito. La critica non può misconoscere questa verità senza rinunziare al proprio carattere filosofico e votarsi a un'eterna e vana contemplazione del miracolo dell'arte.

PAOLO FLORES.

Nel 1927 il BARETTI si troverà in vendita nelle seguenti città e presso le librerie indicate:

VENEZIA: Libreria Zanco.
FIRENZE: Libreria Soc. An. Libraria, Via Cavour, 19 — Libreria A. Beltrami, Via Martelli, 4.
PARMA: Agenzia giornalistica L. P. Ferrari, Piazza della Steccata, 19.
TRIESTE: Libreria Minerva, Piazza della Borsa, 10.
ROMA: Libreria Modernissima, Via Convertite, 18 — Libreria del Tritone, Via del Tritone, 67.
SAVONA: Edicola, Via Paleocapa, 15.
PALERMO: Libreria Soc. An. Libraria, Quattro Canti di Città.
MODENA: Libr. Malucchi, Via Parini, 22.
CATANIA: Edicola Minorite.
BOLOGNA: Edicola Portico Bonzani.
GENOVA: Edicola Carlo Felice.

Tolstoi purosangue

Questo *Journal intime*: 1853-1865 (Paris, Fasquelle ed. 1926) ha il gran pregio di ricondurci al Tolstoi della giovinezza e della virilità, il meno conosciuto e studiato. Comincia l'anno successivo alla pubblicazione di *Infanzia;* termina mentre lo scrittore lavora a *La guerra e la pace*. Va dai venticinque ai trentasette anni dell'uomo, dall'ufficiale del Caucaso al matrimonio e a Iasnaia Poliana. Qualche casta attenuazione e soppressione non riesce a mascherare la sostanza delle confessioni, a diminuirne la portata. La scrittura ellittica, gli accenni non sviluppati vogliono un lettore attento e scaltrito. Tolstoi non spalanca le porte della sua vita: ci lascia origliare, o scrutar dagli spiragli. Piuttosto, si accusa e si batte il petto, ed è più facile umiliarsi così, che non raccontare per filo e per segno la nuda verità dei fatti.

Sentitelo: «Che cosa sono? Uno dei quattro figli di un tenente-colonnello a riposo, orfano a sette anni, allevato da delle donne e degli estranei; che, senza nessuna educazione mondana e scientifica, è entrato in società a diciassette anni. Non ha grandi beni di fortuna, nè una posizione sociale; manca, sopratutto, di principi. Quest'uomo che ha compromesso le proprie risorse sino all'estremo limite, che ha passato gli anni migliori della propria vita senza scopo e senza piacere, che si è fatto inviare nel Caucaso per fuggire i debitori e sottrarsi sopratutto alle proprie abitudini; e dal Caucaso, aggrappandosi alle relazioni che suo padre contava col capo dell'esercito è passato nelle truppe del Danubio, è un aspirante di 26 anni, quasi privo di rendite all'infuori del suo stipendio (poichè deve impiegare il suo reddito a regolare i debiti, senza protettori, senza l'abilità di saper stare al mondo, senza conoscenza del mestiere, senza qualità positive, ma con un immenso amor proprio... Sono brutto, malaccorto, sudicio, irascibile, fastidioso col prossimo, immodesto, intollerante, timido come un fanciullo, che è quanto dire ignorante. Quel che so, l'ho imparato da solo, male, a bocconi, senza nesso, senz'ordine: ed è ben poco. Sono intemperante, indeciso, incostante, stupidamente vanitoso, ed espansivo come tutti i deboli. Manco di bravura. Disordinato nella vita, la mia poltroneria è tale che l'ozio è diventato per me un'abitudine invincibile. Sono intelligente, ma la mia intelligenza, non è ancor seriamente stata messa alla prova. Manco di intelligenza pratica, mondana, e sono privo dell'intelligenza necessaria agli aff
Sono onesto nel senso che amo il bene e mi sono avvezzato ad amarlo: quando me ne allontano mi dispiace, e torno ad esso con gioia. Eppure, esistono delle cose che amo più del bene: la gloria... Sono siffattamente ambizioso e questo lato del mio carattere è stato così poco soddisfatto che se dovessi optare fra la gloria e la virtù mi deciderei per la prima. No, non sono modesto; perciò, orgoglioso fra me e me, timido in società» (1854).

L'autoritratto, per quanto perspicace, lascia fuori molti elementi ancora della personalità tolstoiana: la sensibilità, la religiosità, la foga di lavorare, il gusto sfrenato del giuoco, la ghiottoneria, la tendenza all'ubriachezza, l'istinto di dominazione mal raffrenato dalle utopie pedagogiche e riformatrici, il vizio della caccia. Quelli che l'ultimo Tolstoi chiamerà: «piaceri crudeli» sono stati tutti da lui assaporati a pieno, non forse con un'intelligenza analitica, ma con un temperamento talmente ricco nervoso vibrante da sapersene render conto da solo. Aveva ragione Feth quando, rileggendo già vecchio le lettere giovanili di Tolstoi parlava di «puro sangue che ha rotto la cavezza...»

In questa vita sencita disordinata, che va avanti a strattoni, si perde in rimorsi, pentimenti, proponimenti c'è il desiderio confessato dell'equilibrio e della regola. L'arte rappresenta il grande ideale, il passaggio ad una zona superiore, la purificazione. Mentre le esigenze religiose rimangono, in questo periodo, per così dire, episodiche, e la passione pedagogica e riformatrice non tiranneggia ancora Tolstoi, la necessità di scrivere si fa sentire spontaneamente. Mai vocazione letteraria, credo, fu più naturale: è il bisogno di disegnar una figura, di descrivere una scena, di render conto di uno stato d'animo che si manifesta. Una volta steso sulla carta il primo getto, comincia la rielaborazione. Ma il punto di partenza è sempre un fatto vivo e fresco: Tolstoi non fu tra quelli che cercano l'ispirazione nei libri. La sua facoltà assimilatrice era istintiva e stupenda: «Sì, il modo migliore di cogliere la vera felicità su questa terra, consiste nel tendere, come un ragno, da tutte le parti e senza seguir legge alcuna, i filamenti prensili dell'amore, e nel pigliare tutto ciò che si offre: una vecchia, un bimbo, una donna, un agente di polizia». E l'arte era la felicità.

Egli si accusava di aver conservato per troppo tempo la giovinezza morale, e di mancar di quel discernimento freddo e sereno che è un portato dell'esperienza. Annotava: «Ho un gran difetto. Non so raccontare semplicemente le circostanze che, nel romanzo, legano fra di loro le scene poetiche». L'impetuosità è infatti una delle qualità dominanti del suo temperamento, e con essa l'intolleranza. Il «Giornale intimo» è appunto la cronaca di un'instabilità di umore e di carattere si può dire perpetua, e derivante da una costituzione nervosa all'estremo, eccessiva in tutto. Le reazioni di Tolstoi sono violentissime: basta seguire uno dei suoi amori sulla traccia del diario, per vederne la discontinuità, il zig-zag. I rapporti con Valeria sono dei veri e propri salti di gomitolo: da un giorno all'altro le prospettive si rovesciano, i sentimenti mutano radicalmente. Il lavoro è come l'amore: «Ho finito e scritto *Giovinezza* con un piacere che mi ha quasi fatto piangere». Al fondo, un'agitazione inesprimibile: «Faccio schifo con la mia impotente aspirazione al vizio. Meglio il vizio senz'altro».

Il dramma è a questo punto palese: «Notte meravigliosa. Che cosa voglio, che cosa dunque voglio così ardentemente? Non lo so, ma so che non sono dei beni terreni. Come non credere all'immortalità dell'anima quando si sente nella propria una così incommensurabile grandezza. Gettato uno sguardo attraverso i vetri. E' buio: degli squarci, del chiarore. C'è da morirne. O mio Dio, mio Dio, chi sono, dove vado, dove sono?» Le emozioni contraddittorie lo stancano, lo disanimano: «La lussuria mi fa soffrire. Ancora pigrizia, tristezza, angoscia. Tutto mi sembra insignificante. L'ideale è inaccessibile: mi sono già perduto. Lavoro, denaro, gloria: perchè? A che cosa servono i piaceri materiali? La notte eterna si avvicina, e mi sembra che sto per morire. M'annoia notare i particolari: vorrei scrivere con segni di fuoco. Amore. Penso a un romanzo di questo tipo»

Senonchè non dobbiamo fermarci a considerare esclusivamente i parossismi della crisi, ma prendere in esame il fluire quotidiano dell'esistenza di Tolstoi, la sua golosità sensuale che lo trascinava da gonnella a gonnella, la caccia assidua alle donne con una insistenza di buongustaio e una curiosità psicologica che forse soltanto Stendhal eguaglia. Chi si ferma sugli spasimi o gli abissi: «Stanotte, sono stato torturato da un dubbio improvviso di ogni cosa. Benchè ora esso abbia cessato di straziarmi, è sempre in me. Perchè? Che cosa sono? Più di una volta ho tentato di risolvere tali problemi, ma non sono riuscito ad ancorarli nella »vita vissuta» rinuncia ad avere una visione totale dell'uomo, e rischia di non capire il ricco fondo, l'humus dello scrittore. Guai ad accontentarsi di una formola, davanti a questo continuo rigoglio di sensazioni («Mi sono fatto ieri tagliare i capelli. Ciò mi pare un segno di rinascita»). che il matrimonio e la vecchiaia (la fuga alla vigilia della morte) non troncarono mai completamente. Iasnaia Poliana e Sofia Androievna dovrebbero rappresentare l'arrivo in porto, la quiete che consente di mettere in cantiere *La guerra e la pace*. Ma è impossibile illudersi: il fidanzamento: «16 settembre. - Dichiarazione. Lei: sì. Lei: come un uccello ferito. Inutile scrivere. Non è possibile dimenticar ciò, metterlo in carta», e quanto alla pagina sulla vita coniugale (t. II, p. 165), per trovare qualcosa di sì vivo bisogna scovare qualche periodo imperlato di Rétif de la Bretonne.

L'epilogo (1863) lascia aperta la partita: «Tutto ciò è finito. Non c'era niente di vero. Sono convinto di lei; terribilmente scontento di me. Ruzzolo lungo la china della morte, e avverto appena in me la forza per fermarmi nella discesa. Eppure, non voglio la morte, voglio ed amo l'immortalità. Per quale scopo scegliere? La mia decisione è presa da tempo. Le lettere, l'arte, la pedagogia, la famiglia. Mancanza di perseveranza, timidezza, pigrizia, ecco i miei nemici...»

Iasnaia Poliana, la moglie, la letteratura, le riforme sociali non furono per Tolstoi che dei derivativi, degli espedienti, il modo di imbrigliare temporaneamente la propria foga. Dopo i grandi romanzi, la purificazione non era avvenuta. Non avvenne con la predicazione politica, morale, religiosa. La corsa attraverso la vita non conosceva tregua. Il purosangue si arrestò, sfinito, soltanto alla stazione di Astapovo.

ARRIGO CAJUMI.

Programma d'abbonamento al "Baretti" per il 1927

Il BARETTI uscirà nel nuovo anno in sei pagine mensile, ma si faranno numeri speciali dedicati ai principali scrittori italiani e stranieri con pagine inedite delle loro opere. Questi numeri saranno riservati ai soli abbonati.

Il prezzo d'abbonamento è portato a L. 15 - Estero L. 30 - abbonamento sostenitore L. 100. Chi manderà l'abbonamento sostenitore riceverà in dono, a richiesta, pubblicazioni della Casa Editrice per L. 50. — Chi ci procurerà almeno dieci abbonamenti ordinari riceverà in dono, a richiesta, pubblicazioni della casa editrice per L. 25.

Chi ci procurerà 10 abbonamenti sostenitori riceverà in dono a richiesta pubblicazioni della casa per L. 500 o una collezione completa di Rivoluzione Liberale o del Baretti, ormai rarissima.

Alcune liriche di R. M. Rilke

I

Il ritorno di Giuditta.

(Inedita)

O voi che dormite!
ancor son nere l'umide macchie sui piedi miei,
incerte - forse rugiada...
Ah! Giuditta, Giuditta io sono!
E da lui vengo, dalla sua tenda,
dal letto suo,
ed il suo capo mi si dissangua in mano...
O sangue tre volte ebbro!
ebbro di vino, di profumi ebbro,
ebbro di me!
— ed ora gelido quale rugiada.
O capo, basso tenuto sull'erba mattutina,
ma io, su, in vetta del mio cammino,
io, sì alto inalzata!
O fronte di repente discempita,
o sogni col sangue nella terra scorrenti....
ma, nel mio cuore esultante
tutta la forza dell'atto che fu!
Qual amante son io!
Terrori in me strinsero tutte le voluttà,
su di me porto tutti gli amplessi.
Cuor mio, o cuor mio glorioso,
batti contro il vento
e va, e va!
E più rapida in me la voce,
la voce mia....
uccel cantore che chiama
la dolente città.

II

Studio per un San Giorgio.

(Inedita)

Perchè fulge qual candida fiamma,
perchè guardo alcuno giammai lo sostenne,
lo serbano i cieli sempre ascoso.
Pensa: rompesse l'equino ferreo petto
e il frontale il mattino nuvoloso
sovra il parco del maniero, e per l'antico
[ombroso viale
scendesse in cauto passo di danza leggera
il bardato destriero, con l'armi lento solcando,
[qual neve
la via del suo splendor!
Mentre argenteo sul corsiero d'argento
e non tòcco da nebbia o brina,
sorge l'elmo, chiuso, lucente,
con nel velo del suo cimiero
fresca brezza del primo mattino.
E scendendo, repente, appare
tutto argento il bianco guerriero,
tutto brilla di luci squillanti.....
e si drizza nel pugno la lancia,
un baleno che in alto sen va
dal muto parco che intorno a lui si chiude.

III

Fontana a Roma

(Da "Die neuen Gedichte„).

Due vasche: e l'una l'altra sormonta
nell'antico marmo che a lor fa cerchio.
E l'acqua dall'alto piano s'inchina
ver l'acqua che in giù l'aspetta
e muta si volge a lei che sommessa parla,
e segretamente, quasi con socchiusa mano,
il ciel le mostra oltre il verde e l'ombra,
come sconosciuta mirabil cosa.

Se stessa tranquilla stende nella bella coppa
senza duol d'esiglio; cerchio da cerchio cresce,
sol talvolta trasognata, a goccia a goccia,
scender si lascia lungo il pendente muschio,
fino all'ultimo specchio, che profondo e cheto
nella vasca sorride, tremulo, fra ombra e luce.

IV

(Inedita)

Lassù, dietro gli alberi innocenti,
il fato antico lentamente foggia
la muta sua faccia.
Solchi profondi vi si stendono;
e lo strido d'un augello che qui si lagna,
ivi, quale impronta dolente, si stacca
dalla dura profetica bocca.

Ahimè! e coloro che in breve amanti saranno,
si sorridono ancòra e non sanno l'addio;
al di sopra di essi, girando, sen va
il loro destino, in segno di stelle
nell'estasi notturna.
Per esser vissuto fino a loro ancòra non scende.
ancòra dimora,
aereo, sospeso nel mobile cielo,
fantasma leggero.

V

(Da "Die neuen Gedichte„).

Cavalca il cavalier in negro acciaio
là fuori, ove il mondo scroscia e freme.
E v'è tutto là fuori: i dì e le valli,
l'amico e il nemico, e la festa nelle sale,
e il maggio e la donzella, e la selva e'l
[santuario,
ed io stesso, le mille volte.
erello per ogni calle.

Ma del cavalier entro la corazza nera
e dietro il suo pugnar più aspro
si rannicchia la morte e sempre sta pensando -
quando mai, quando mai balzerà la lama,
la liberatrice lama straniera,
che mi trarrà fuor dalla mia tana,
ove da tanti giorni curva mi tengo.
perch'io possa alfine stendermi,
ed alfin suonare,
e cantare.....

VI

La Cortigiana

(Da "Die neuen Gedichte„).

Il sol di Venezia alle chiome mie
fornirà quell'oro, di ogni alchimista
gloriosa mèta. Le mie ciglia
sono a ponti uguali. Le vedi tu
sovrastare al muto periglio
degli occhi, che un segreto fato
unisce all'acque - sì che il mare
in lor cresce e scema e sempre cangia.

Chi una volta mi vide, il cane mio invidia,
che spesso su di lui, distratta, posa
Quella che mai nessun ardor consuma,
la non feribile, l'inanellata mano;
e giovanetti, speranze di case antiche,
strugge, attossicata, la bocca mia.

Anche queste poesie del poeta tedesco R. M. Rilke, morto il 29 dicembre 1926, come il poemetto Orpheus *apparso nel numero di settembre u. s., sono state tradotte in italiano dalla principessa Maria di Thurn und Taxis che gentilmente ha permesso al* Baretti *di pubblicarle.*

Nell'Orpheus il *verso*

« ed un *delizioso* stellato cielo »

dovevasi leggere invece:

« ed un *silenzioso* stellato cielo ».

Lo "Stundenbuch„ di R. M. Rilke

Col Rilke la storia della letteratura tedesca ha un ricorso di quel misticismo assoluto che sembra tradurre in atto l'etimologia rigorosa della parola: chiuder gli occhi corporei sul mondo conosciuto, per affisar quelli dell'anima nel misterioso mondo dove s'agita Dio.

E poichè l'ignoto s'insinua in ogni parte, adombra ogni cosa, penetra giù nelle latebre più profonde del nostro essere e, pur dissimulandosi continuamente in una proteiforme versatilità di aspetti e sotto una centuplice maschera insfaldabile ed inscalfibile, sempre con la sua invisibile ma sensibile presenza ci tenta e provoca, questo misticismo si risolve in una perpetua vigilanza a spiare e cercare la divinità.

Solitudine, silenzio, ascesi; ma non in una tranquilla attesa come di una special grazia che si conceda, sì invece in una continua irrequieta ricerca dell'Inafferabile che appena appare, sguscia o sbalza, si trasforma e sfugge, pronto ad illudere ed a deludere. Tal misticismo è lontano da ogni teorizzazione teologale e da ogni preoccupazione di religiosità pratica. E' sì, un conato di arrivare, come dice S. Tomaso, alla « Visio essentiae Dei » ma là tutto ciò rimane arida materia dottrinale e campo a sottili distinzioni scolastiche, qui produce uno stato d'animo che è di per sè stesso prossimo alla lirica.

In Rilke la tendenza alla vita interiore si converte praticamente in una predilezione degli ambienti silenziosi, dei paesaggi ricchi di suggestività spirituale, in una ricerca del prossimo che abbia con lui delle affinità elettive.

Nell'elogio che egli fa dello scultore Rodin, suo compagno e maestro, sembra esposto il programma ideale della sua vita.

« Egli mi ha insegnato tutto quello che prima non sapevo, tutto quello, poi, che sapevo mi ha chiarito coll'esempio della sua vita tutta protesa verso l'infinito, del suo fermo amore alla solitudine da nulla mai turbato, e del suo grande raccoglimento in sè stesso ».

In queste confessioni troveremmo, se fosse necessario, il segreto della sua personalità. La sua anima gravita sopra un nucleo di impulsi e sentimenti irresistibilmente volti al misticismo: di lì irraggia la sua attività artistica molteplice e pur una d'ispirazione. Il libro che meglio lo rappresenta è lo « Stundenbuch » (Libro d'Ore).

Nei paesi germanici, la pianta della mistica è sempre allignata prosperosa. I primi vivai furono nei conventi Domenicani, maschili e femminili. Vennero poi gli « Amici di Dio » (Gottesfreunde) che pur non allontanandosi dalla chiesa, menarono una vita contemplativa in un'ombrosa diffidenza d'ogni esteriorità puramente liturgica; e i « Fratelli di vita comune » (Brüder vom gemeinsamen Leben) dalle cui file uscì il famosissimo Tomaso da Kempen, probabile autore dell'« Imitazione di Cristo ».

Nel silenzio dei chiostri o comunque nella solitudine prescelta, entro o fuori i confini segnati dell'ortodossia, tutte quest'anime ascetiche agognavano al perfezionamento morale, alla mistica unione con Dio, ma quando scrivevano, comunque si chiamassero: Ildegardo di Bingen, Matilde di Magdeburgo, Mastro Eckart, Giovanni Tauber o Giacomo Böhme, non potevano prescindere da scopi pratici di edificazione cristiana e di proselitismo. Onde era naturale che il loro fervore lirico si dissipasse subito nei toni oratori della predica, nelle ingegnosità delle similitudini, nelle peregrine trovate dell'apologo, nelle sottilizzazioni teologali, nelle pitture apocalittiche di seconda mano. Nessuno sapeva o voleva porsi al disopra delle questioni dogmatiche, per esprimere nella prima suggestione dell'estro i sentimenti che l'affannosa ricerca di Dio suscitava nella sua anima soggetta ad una vicenda di dubbi e scoraggiamenti, di conforti e giubili.

Per trovare un atteggiamento simile a quello del Rilke, fu notato anche da altri, bisogna scendere fino al Silesius (Giovanni Scheffler). In Lui l'esaltazione mistica era tutt'uno con l'esaltazione lirica: nessuna considerazione estrinseca poteva far da remora al suo impeto; non la preoccupazione dell'eresia, non il pensiero di pencolar sulla china del panteismo.

Dio era quale « lo » sentiva lui. Ora egli avvertiva chiaramente che il più piccolo non può comprendere il più grande, che bisogna essere non da meno, ma dappiù di Dio, per abbracciarlo e servirlo.

« Signore non mi basta servirti angelicamente
« e inverdire al tuo cospetto nella perfezione degli Dei;
« al mio spirito ciò è troppo meschino e abbietto:
« chi vuol servirti degnamente dev'essere più che
[divino ».

La libertà più sconfinata era l'unico ricettacolo allo spirito incontenibile di lui.

« Dov'è la mia sede? Dove io e Tu non stiamo.
« Dov'è l'ultimo termine, cui debbo tendere?
« Là dove termine non c'è ».

Dio stesso come può vivere senza chi l'avverta!

« Solo che senza di me Dio non può vivere un istante
« Se io m'annullo, egli deve necessariamente morire ».

L'esistenza di Dio e delle sue creature dipende fatalmente da un reciproco aiuto.

« C'è tanto di Dio in me, quanto di me in Lui.
« Io coopero alla sua essenza, quanto Lui alla mia ».

Il niente e il tutto sono due termini che si equivalgono.

« La goccia diventa il mare, quando va al mare
« l'anima Dio, quando Dio l'accoglie ».

In una « Weltanschauung » consimile si muove anche il Rilke. Senonchè il Silesius è più irruente ed enfatico. il poeta non sempre toglie la tonaca del frate; il Rilke è più calmo ed obbiettivo, meno gagliardo ma più versatile. La sua anima d'artista moderno ha superato i limiti di ogni polemica e non spiega la voce che al canto.

Canto leno che smuore spesso in un sussurro, in un languido arpeggio, in un pianissimo tremoloso, in uoto flautato di violino, quasi voglia adeguare la levità di Dio che è sopratutto silenzio, eco remota, voce tenuissima, soffio sfuggevole.

« Tu vieni e vai. Le porte si serrano
« molto più piano, quasi senz'alito.
« Tu sei il più leggero di tutti,
« di tutti quelli che passano per le case silenti.
« Ci si può così abituare a Te,
« da non alzar gli occhi dal libro,
« quando le sue figure s'abbelliscono.
« al passar delle tue ombre azzurre ».
« .... Come vanni, centomila arpe
« ti sollevano dal silenzio ».
« Tu hai una maniera d'essere così leggera:
« coloro che ti dedicano nenie sonori,
« si son già dimenticati della tua vicinanza ».

Una vicinanza assidua, che è quasi un'aderenza: impalpabile come l'aria è la parete divisoria.

« O campanellino Dio, se più volte
« nella lunga notte con duri colpi ti disturbo,
« gli è che di rado ti sento respirare,
« e so che tu sei solo nella sala,
« e se hai bisogno di qualche cosa non c'è nessuno
« che ti porga, mentre brancichi, una bevanda.
« Io sto sempre in ascolto. Fa un piccolo segno:
« io ti sono proprio accosto.
« Non c'è che una sottil parete fra noi due,
« per caso; e può darsi
« che un grido della tua bocca o della mia bocca
« la sfondi senza rumore o suono alcuno ».

Dio è tutto: gagliardia e debolezza, grandezza e umiltà, bene e male, vita e morte.

« Tu sei così grande, ch'io non sono già più,
« sol che mi ci metta vicino ».
« Tu sei il povero, tu sei il nullabbiente,
« Tu sei la pietra che è senza posto alcuno.
« Tu sei il lebbroso reietto
« che gira per la città col crepitacolo ».
« I miei amici son lontani:
« a stento odo ancor l'eco delle loro risa:
« e tu, sei caduto dal nido,
« sei un uccello novellino dall'unghie gialle
« e dagli occhi grandi e mi fai pietà.
« La mia mano è troppo grossa per te,
« ed io tiro su dalla fonte una gocciola col dito.
« e sto attento se tu arrivi a sorbirla,
« e sento il tuo cuore e il mio battere
« tutt'e due di paura ».

In tutto vibra la potenza di questa « cosa delle cose ».

L'universo s'identifica col granello di sabbia: non si è mai abbastanza piccoli per adeguare il nullatutto delle cose.

« Io son troppo esiguo nel mondo,
« eppur non abbastanza
« per essere ai tuoi occhi una cosa
« oscura e intelligente ».

Ma l'ignoto è in tutti gli oggetti, epperò bisogna amarli tutti d'amor fraterno.

Il « Libro d'Ore » si potrebbe dire a questo riguardo, una parafrasi ampliissima, una interminabile variazione del tema del Cantico del Sole di S. Francesco.

Qualche critico tedesco ha anzi parlato di un « vangelo rilkeriano delle cose ».

« Io ti trovo in tutte queste cose
« di cui sono come un buon fratello ».

Si ritorna all'universalismo del Silesius. Ricordate?

« Uomo, soltanto quando sarai diventato tutte le cose,
« entrerai nel Verbo e nel novero degli Dei! »

Ineluttabilmente, invincibilmente, eternamente, l'impulso sospinge l'uomo a Dio.

« Chiudimi gli occhi ed io posso vederti,
« tappami le orecchie ed io posso sentirti;
« senza piedi io posso venire a te,
« senza bocca ti posso tuttavia scongiurare! »

I bisbigli più tenui della notte sono d'uomini che cercano nel buio, il Tenebroso, l'Introvabile, il Notturno.

« E così è, mio Dio, ogni notte:
« sempre ce n'è di svegliati,
« e vanno e vanno e non ti trovano.
« Li senti tu camminar nel buio
« col passo dei ciechi? . . . .
. . . .
« Io ti cerco poichè essi passano
« avanti alla mia porta. Posso quasi vederli.
« Chi debb'io invocare se non Colui
« ch'è scuro e più notturno della notte,
« l'unico che veglia senza lampada,
« e non ha paura? »

Nell'oscurità le forze elementari degli istinti, le virtù più profonde dell'anima sono particolarmente vive.

« Oscurità da cui origino, io ti amo più che la fiamma
« che circoscrive il mondo ».
. . . . « Amo le ore oscure dell'esser mio,
« nelle quali i miei sensi si approfondiscono ».

Le citazioni si potrebbero moltiplicare all'infinito, ma sarebbero sempre troppo frammentarie per riprodurre la mirabile suggestione, direi quasi ossessione, che la lettura continuata del libro ti suscita della onnipresente e perpetuamente vigilante divinità.

Sommessa alituosa, aerea, la canzone accompagna come una preghiera la mistica contemplazione del poeta: alcunchè di soffice, di morbido, di vellutato è nelle parole, nel ritmo e nel verso. Alcuni critici han creato, credo per il Rilke, la parola « Fraulicher Stil » quasi « stile femmineo », per denominare la delicata levezza della sua maniera. Altri, badando alle sue concezioni, l'ha chiamato « gotico » a indicare quel tanto di nebuloso e di nordico che sembra fatalmente connaturato con esso.

Nel Rilke, infatti, l'aperta linea classica si rompe o spezza in un groviglio di punti e frastagli; al chiaroscuro netto sottentra il multiplo gioco delle sfumature, al predominio del giorno e della luce quello della notte e del buio; al semplice il composto. Nel significato di certi vocaboli, sono accolte, sia pure in virtù di suggestione, mille sfumature, p. e. negli epiteti « latino » e « gotico » che possono stare fra di loro in posizione antipodica.

Ora i critici tedeschi che schematizzano ed epitetizzano quanto e più del dovere, non hanno mai adoperato l'aggettivo « gotico » più a proposito.

GIOVANNI NECCO.

Spontanéité

Un giovine poeta francese ci ha mandato queste lasse in prosa, interessante tentativo di fusione dell'elegia romantica con le notazioni tipiche del surrealismo. Intenti come siamo a seguire il movimento contemporaneo delle letterature straniere, offriamo ben volentieri ai nostri lettori questa primizia, che viene da una piccola cerchia di nuovi scrittori in gestazione.

I.

Au jardin de Shelley, où dorment les narcisses, où les hirondelles tracent des courbes ovales dans la moiteur d'une soirée de mai..... Des poissons d'or trainent, lourds, dans les vasques. Le bleu calme règne, à peine troublé par le vol des oiseaux; des parfums de verveine montent, et de sureau. Le poète, vêtu de blanc, respire. C'est Shelley, c'est moi.

Que la vie est légère! Dans le ciel, étincellent des brillants, je répète le nom de Claude, Claude qui sonne bleu de la couleur du temps. Une langueur mystérieuse pénètre, où flottent des mélodies de Schumann, torses, incisives, qui bouleversent l'être. Enfin Claude apparait, mais il est impossible de le fixer, de le toucher; un bercement monotone l'agite, il va se confondre dans le bleu de la soirée; et je crie, éperdu, et Shelley, couvert de rubis, de nuit et de rosée, joue de la lyre, et, se glissant dans un parfum, Schumann vient m'exprimer son éternelle folie. Je suis gris... Oh! le réveil!

II.

C'est aujourd'hui que je vais voir le magicien. J'imagine ses yeux noirs, son air altier, sa séduction souveraine, irrésistible. J'en tremble d'émotion, dans le lourd autobus vert sombre qui me transporte jusqu'à lui. Le temps est boueux; la ville est triste, un peu terrible; je roule plein d'émoi vers le magicien; peut-être entendrai-je bientôt des roulements de tonnerre.

Des rêves de l'autre nuit, en hybrides lambeaux me trottent par la tête. Une lubricité un peu horrible et un peu attirante me fait frissonner, une jambe se meut assez nerveusement, qui me suggère un appétit faunesque. Et je suis entrainé vers le magicien, et le temps est gris, et l'autobus débridé, échevelé, m'emporte avec le vent.......

Le magicien est un homme du monde, qui me regarde en souriant, et qui porte une épingle de cravate.

III.

Joie d'un simple accord dans une tranche grise de vie. Au milieu de la brume affective qui m'enveloppe, quelle impression violente n'est pas celle de ces cors de chasse au rire lointain. Que ne sont trois mesures d'un Prélude de Bach, une chose éternelle et dont l'ivresse reste plus longue?

Comme vous fuyez vite, soirs d'hirondelles et de sureau, parfums des montagnes noyées sous les pins et les cèdres, rayon blanc de soleil, qui à travers un nuage vient caresser les notes d'un orgue de Barbarie, et vous, toutes les marines.....

Dans un tissu terne, je vois des taches éclatantes, trop circonscrites, hélas!

Douces fugacités, extases qui me saisissez une minute pour me relâcher, m'apportant un parfum respiré à dix ans, des fraises des bois sous une large crène, un regard vite éteint, des jardins humides, et l'odeur des premiers abricots . . . .

. . . .

IV.

Ah! Que ferai-je et que dirai-je? Un seul de tes regards me fera mourir, ou mon cœur gonflé crèvera en larmes dans tes bras. Et pourtant, je ne dirai rien, nous serons très calmes. Nous sentirons l'odeur des feuilles fraiches dans la rue animée. Tu auras un regard blond et rose, je rirai aux éclats. Y a-t-il une volupté dans le tourment, dans la déception, dans la perte ou le manque de ce que l'on aime? Peut-être.

A moi, torrents des rires délirants, animations, gaieté. Il me semble que le soleil chante en moi, que l'air pique, que me yeux s'agrandissent et vont déborder. Il n'y a que toi qui puisse me faire du bien. Prends-moi dans tes bras, que je sombre dans une torpeur un peu tendre. Mai non, c'est vrai, c'est impossible, car je ne dirai rien, que je ne goûterai pas au bonheur de t'aimer, que je finirai bientôt, que je laisserai encore passer ce dernier printemps, que je suis un peu ivre.

Oh! comme une vie intense flotte en cet instant dans mes nerfs.... Mais tout cela ne vaut pas ton plus beau sourire.

V.

C'est demain soir que nous sortirons ensemble, que nous nous promènerons dans les herbes chantantes où s'agiteront les sauterelles. Ah! Quand demain soir sera-t-il venu? Je m'agite et je m'impatiente. Je veux voir un ciel étoilé à ton bras suspendu. Je veux me voir révéler par ta présence toutes les brises et tous les parfums, toutes ces joies de la flore et de la lumière à qui ton union importe, pour que je puisse les apprécier.

Errer seul, dans ce qui avec toi me semblerait le comble de l'exquis, serait l'équivalent d'un décor sans spectacle. Les brises, les étoiles, les oiseaux, ne me seraient d'aucun prix. Et si je me roulais dans les hautes herbes en mâchonnant quelque parfum, je le ferais avec le désespoir de ton absence ou l'impatience de ton retour.

Ah! demain, demain! Et demain ne sera peut-être qu'une déception. Je serai peu enclin aux plus douces ivresses, stupide, raccorni. Ou toi, tu seras distrait, ailleurs? Ah! tout ce que l'on possède en soi, en réserve et que l'on ne peut extérioriser.

Mais les plus grandes jouissances ne sont-elles pas celles qui ne vivent que dans notre désir?

VI.

La rivière coule sombre et bleutée sous les remparts de la nuit. Ma tête tourne, encore étourdie. La clarté bientôt va pénétrer, suintante. Du blafard va naitre, hideur désespérée. « Dormez, mon enfant, dormez, ne tournez pas, ne vous tourmentez pas ici ». Quelle est cette voix qui m'appelle, et veut me consoler? Je ne puis l'écouter. Elle ne me mènerait qu'au retour en arrière, à la nuit.

Et l'aurore grise et lugubre me pique; au milieu de mon tournoiement, je sens une force irrésistible m'attirer vers elle, et tout-à-coup une voix, sa voix, et combien horrible et stridente, déchirante....

Quelle voix es-tu, ô long sifflement, sifflement blanc qui m'attire vers un infini? C'est la trompe du nirvâna qui bientôt va m'engloutir. Hurlement, quel es-tu, toi qui vas me saisir? pourquoi si tragique et si doux, pourquoi, de la même couleur que ce qui m'entoure?

Là-bas, de l'autre côté de la rivière est une longue, longue cheminée d'usine qui lance cet appel profond, glacé, interminable.

Vue d'en haut, sa bouche est comme le cratère d'un volcan. Il en sort, en lourdes volutes, une fumée blanche qui va peut-être bien m'étouffer. C'est elle, qui m'appelait de ses cris.

Des lueurs électriques dansent au fond du gouffre.... Ce ne sera après tout qu'un bon matin d'hiver, triste, bourgeois, ordinaire, un peu pluvieux, peut-être.

JEAN BERTRAND

La poesia serbo-croata

Muradbegovic.

I.

« Tumara voda, bez Korita, mutna ».

Così dai deserti ripiani di Kosow che sanno lo strazio secolare delle genti serbe, o dalle montagne della Bosnia mussulmana, sembra dilagare come un'acqua torbida il canto appassionato.

Dove l'amore è grande, ma la speranza è forse un sogno — il sogno, seconda natura slava — velo che rinnge le semplici linee ritmiche di una veste melodica dominata dalla melanconia.

Canto degli oppressi, voce soffocata degli esseri che nella serie dei patimenti hanno scordato di che natura sia la letizia.

E come leggera si levi al sole la canzone — piena e perfetta — dei sensi e dell'anima nella esaltazione che precede l'ora divina del compimento d'amore.

Gli Slavi meridionali sembrano ignorare — nelle loro letterature — tutto quanto nella vita è gioia, e possesso, e trionfo, e dominio.

Forse il senso trascendente della esistenza toglie loro la visione dell'immediato e del concreto, o vagano con il cuore e con il pensiero nelle sfere eternamente varie dell'Indefinito.

Dove per noi è fuoco, ed avvampare di passioni senza barriera, per essi è il sogno che si svolge in sè, nè mai si avvera.

Dove sono la luce e la fede, per essi è la dolce luminosità di una notte lunare ed il sorriso triste di chi vorrebbe credere.

Dove è la volontà maestra di azione, è invece la fatalistica consegna di sè a qualche cosa di più alto, ma sempre meno preciso.

Non è facile trovare nei canti dei poeti il soffio ardente della febbre sensuale, ed il richiamo d'amore sorge dai loro versi simile ad una preghiera.

Alla donna chiedono — quasi con timidezza fanciullesca — di volere accogliere il loro supplicare che il tempo rese quasi vano; cantano la bellezza in mille maniere ma in un solo tono, descrivendo le fattezze senza buttarsi a furia alla conquista del suo senso divino.

Ma porgere alla donna la passione come un fiore rosso di sangue e di fuoco, dirle affannosamente della brama che arde le carni senza mai posare, costringerla a donare all'uomo, al «suo» uomo tutta l'anima, questo non è compito della poesia slava

E' compito nostro, di noi genti italiche irruenti e fantastiche, femmine forse nella acuita sensibilità e nella sete di vita e di tormento — che qualche volta, ebbri, noi chiamiamo gioia — ma maschi, come maschi, nell'attimo della fede o dell'amore.

E dell'opera.

Perchè soltanto chi sa amare sa o può dare, creare, animare.

E non vi ha nessun seme fecondo al di fuori dei solchi — non importa se arati dolorosamente — dell'amore.

Serbi e Croati donano la tristezza delle meditazioni sconsolate alle ore, e al ritmo affidano l'angoscia soffocata; nel cuore, donde ogni accento nasce, l'aridità che suole accompagnare una sofferenza continua.

Pianto e rimpianto.

E talvolta neppure il pianto è più, ma il riso della beffa più atroce che l uomo infligge a sè stesso.

Un grido, un pugno si leva nel gesto di rivolta che nacque con il primo uomo, e che poi ricade inerte.

E la stanchezza, tanta e così diffusa stanchezza che fa paura, come qualche cosa di inconsciamente tragico che tutti, dall'uomo al popolo, recano in sè.

Divago; ma è così dolce errare nelle regioni dello spirito per chi crede ed in credo, che non tanto fornite di notizie gli archivi delle mille biblioteche e dei milioni di eruditi, e non tanto disperdere in mille rivoli il torrente santo di poesia, sia il fine di chi vive l'angosciosa febbre del ritmo in sè e la rivive negli altri, quanto di ricreare — interpretando — la passione che seppe generare.

Quella od un altra; fonti di vita che sgorgano da una stessa roccia.

Vi sono, disseminati per tutta la Bosnia e la Serbia meridionale, molti mussulmani, ed oggi che i tempi nuovi cancellano — forse soltanto all'esterno — i segni di un credo religioso nato e vissuto nel fanatismo, con un passato di guerre combattute e vinte, di terre spogliate ed oppresse nel nome della fede, oggi ancora è dato di scorgere i resti dei costumi turchi nelle manifestazioni solite della loro vita quotidiana.

Anche i Mussulmani, come gli Ebrei, sono segnati dalla mano divina.

Gli ebrei operano prima di credere e la loro fede è costruita sulle singole pietre del Tempio, i Turchi rimettono a Dio anche l'opera.

Slavi di oggi e Turchi di ieri.

Conquistatori feroci che sapevano levare selvaggiamente il riso sulla vittima sgozzata e sulla femmina di preda posseduta, poi signori delle terre dei vinti, perchè con il lavoro di questi germogliasse per loro più facilmente la spiga dalle zolle che inumidivano il pianto ed il sangue degli oppressi.

Oggi, a loro volta, molto vicini a perdere ogni loro carattere.

II

La nostalgica rimembranza dell'harem, quando esso era ancora una delle caratteristiche più vive della vita turca, si delinea come sentimento dominante in una breve raccolta di versi in lingua serba che reca il totolo « Haremska Lirika ».

L'autore — Ahmed Muradbegovic — rivela nel nome la propria origine mussulmana, ed al lettore *fa rivivere* con una certa ingenua sensualità di tono alcuni quadretti di vita intima femminile.

Tante scene, tanti brevi ma efficaci colpi di pennello sopra uno sfondo assai cupo, illuminato da una luce sanguigna e, qua e là, da violenti barbagli.

La ricerca di un senso unico è vana.

E, veramente, è vana sempre in ogni poesia; chi può ardire di fermare l'attimo divino, l'istante di fuoco in cui tutta intiera l'attività del poeta è raccolta nel suo cuore per prendervi la forma di un *ritmo* destinato a portare alle anime una più intensa passione?

Variano i toni della poesia nei versi di Muradbegovic; dal tremolio lieve delle *foglie* dei pioppi che inizia il libro, alla desolata solitudine delle carovane erranti fra le gole infide del deserto d'Arabia, quante visioni si seguono, quante meditazioni brevissime si alternano.

Su tutto la figura — non nuova del resto — della donna che domina nella serra profumata degli ardenti fiori di carne, che i più sottili segreti della voluttà conosce ed usa da maestra abile ed esperta.

Lo scrittore ritorna molto spesso sui tratti più vivi delle donne amate: i capelli — neri — le pupille degli occhi, la bocca *sempre* infuocata dal tormento sensuale.

E sangue, il fatale ricomparire del sangue di tutte le passioni brucianti, di tutti gli amori nati dal peccato per vivere in esso, per bere avidamente alla coppa insidiosa che esso porge.

Uno spirito religioso, — come il vento che arde nelle pianure desertiche — lo si ritrova sempre, rivelandosi nell'aspetto di tendenza alla elevazione mistica; senza che il misticismo in questo, come in altri casi, debba segnare un contrasto con la passione che avvelena tutte le fibre del cuore dell'uomo.

Per questo, un canto d'amore, ed una descrizione di femmina si accompagnano e si legano quasi ad una preghiera che il credente leva al suo Dio — Allah.

Il canto che si intitola « U svetoj nòci » — nella santa notte — è tutto soffuso di tristezza, come se il primo verso avesse retto l'ispirazione del poeta senza dare tregua all'angoscioso senso di desolazione, come se la natura che in queste poesie non ha una piccola parte, non conoscesse in certi istanti che una luminosità freddamente lunare, resa più gelida dai riflessi di rupi marmoree.

« Mjescina slazi sa mramornih gora ».

Ma no! quanti diversi aspetti anche la natura assume in questi versi, se la sua voce sanno recarci tanto la brezza lieve che agita le foglie, quanto il torbido *rivolgersi* delle acque straripanti, tanto la triste ora autunnale, quanto il nero profondo delle notti sorte fra i delitti d'amore.

Ma in tutto il libro non v'è un solo verso, non una parola che ci parli di gioia, e tutto è cupo, tutto è così triste! Scene dipinte a colori oscuri e sfondi notturni o crepuscolari e sempre sopratutto umbre, e luci sanguigne

La chiusa:

In un accenno precedente dissi del più singolare aspetto della poesia — o posso aggiungere — della letteratura slava in genere, di quella serbo-croata in modo speciale; dissi come essa sia sempre dominata, ispirata da una tristezza profonda di cui è vano cercare di scorgere l'origine; qualche cosa che trascina attraverso i secoli o sembra quasi il riflesso di un fato di sventura.

Così nelle poesie di Muradbegovic e così forse sempre.

Dei quadretti che il poeta presenta, variando il metro, se si toglie il soggetto d'ispirazione che rivela davvero un attaccamento vivo o nostalgico alla vita ed alla tradizione religiosa mussulmana; se si toglie tutto ciò che è ricordo, vissuto con passione, della vita intima nella casa turca e spontanea professione di fede, tutto il resto è di natura slava.

Così ricompare il senso della natura nelle descrizioni brevi che qua o là accompagnano i soggetti di poesia, e più ancora in qualche poesia dove gli accordi melanconici sono un tema a sè e traggono proprio dalla visione meditata della Natura la più fresca impronta.

Questo, in modo speciale in « Topole » (i pioppi), « u svetoj noci » (nella notte santa) « Jesenski akordi » (accordi autunnali), nell'ultima poesia il primo brivido autunnale percorre l'anima.

Autunno; il tempo in cui il verde muore, e muoiono le brevi passioni folli, e nel cuore la tristezza cala lentamente come una nebbia, ad avvolgere tutto ciò che nell'uomo vive; la passione, il pensiero, la fede.

Anche per il poeta è l'autunno, nella visione di scene che non si vivranno più, ma che ricordano le ore di voluttà vissuta un tempo e rivissuta in sogno.

Lampi che si spengono presto, ma bastano ad illuminare tutta una Vita.

Torino, 1926.

MAURO LISDERO.

Ahmed Muradbegovic

Haremska lirika
hrvatski stamparski zavod D. D.
Zagreb.

"Frusta„ e "Fiera„

Abbiamo tutte le buone intenzioni (o, tempo che ci crescano le unghie le recheremo anche a compimento) di essere gli Aristarchi Scannabue della odierna cultura italiana e straniera. Professione, questa di Aristarco, che spesso viene vantata e annunziata, ma non praticata seriamente se non da pochi.

Per conto nostro, l'esercizio della professione non si avvierebbe in modo decoroso per noi se non trovassimo la maniera di allungare una sferzata alla consorella maggiore che va per il mondo col nome di « Fiera letteraria ». Ma si rassicuri la venerabile consorella; si tratta di una sferzatina modesta e carezzevole.

Fiera vuol dire luogo dove si fa mercato, in giorni prestabiliti, di bestiami e prodotti agricoli e manifatture d'ogni sorta, all'ingrosso e al minuto, con libera contrattazione. Ma ciò che si vende in fiera dev'essere, o per quantità o per qualità, superiore a ciò che tutti i giorni si può comperare nelle botteghe: se non fosse così la fiera non avrebbe ragione di esistere.

Perchè allora la « Fiera letteraria », che dovrebbe raccogliere settimana per settimana le grandi firme e i grossi calibri della nostra letteratura, si compiace tanto di riempire le sue colonne con la quintessenza della produzione provinciale? Forse perchè in Italia non c'è altro che provincia?

Un nuovo poeta.

L'Accademia Mondadori ha scoperto un nuovo poeta nella persona di Vincenzo Gerace. Conoscevamo, veramente, Gerace come poeta da un gran pezzo; un romanzo, « La Grazia » (1913) era unico titolo, ma sufficiente perchè l'autore fosse ricordato nelle buone cronache. In tredici anni la sua vena forte e selvaggia di inesperto figuratore è diventata una stilizzata tecnica di verseggiatore, piena di anfrattuosità e di contraddittorie combinazioni. Ma Gerace è stato « couronné ». Rallegramenti.

Uno dei Verri.

Gli studi critici

In questa rubrica, abbiamo l'intenzione di venire di tempo in tempo esaminando, tenendoci all'ombra di alcuni nomi classici o venerandi della nostra letteratura, i risultati e le conclusioni della critica più recente. I nostri saggi non vogliono essere nè annunzi bibliografici nè tanto meno articoli di terza pagina. Perchè da un lato terrem fisso lo sguardo all'insieme del quadro: e d'altra parte i libri di cui parleremo non saran sempre i più noti nè i più facili a leggersi. Le nostre pagine saran forse piuttosto i segni d'un ardito esperimento: si tratta invero d'avvicinare ad un pubblico, sia pur ristretto, una materia ch'è rimasta sino ad oggi, per general difetto di coltura, lontana ignota ed ostica ai più.

Abbiamo avuto di recente (qualcuno forse non se n'è ancora dimenticato) una polemica sulla critica, condotta con tanta disperata allegria, con tale assenza di metodo e povertà di risultati, che gli spettatori più intelligenti ebbero a divertirsi. Vi parteciparono alcuni dei nostri giornalisti più buontemponi, ignoranti e sfaccendati: ma anche le persone più preparate e più colte (citiam, per es. in campi diversi, Attilio Momigliano ed Emilio Cecchi) finiron col trovarsi a disagio in quella diabolica fiera, e le loro parole si dispersero al vento. Era saltato sù infatti un tale ad inveir contro i nostri critici, perchè, sempre pronti a correr dietro ad ogni novità nostrana, o peggio straniera, rifiutavan poi di valutare e misurare ne' loro scritti le linee e le opere insigni della nostra classica letteratura. Era naturale che ad assumersi il compito di bandire imprese di questa grandezza fosse proprio uno di quei buoni ragazzi che, i classici, non san neppure quasi mai dove stiano di casa, e se per caso ne incontran qualcuno escon fuori subito in entusiasmi spropositati e sommari, e son sempre pronti infine a confonder la loro particolare e giovanile ignoranza (non priva magari d'ingegno e di gusto) con una ignoranza che essi immaginano sia generale e diffusa. Come tale, egli si rivolgeva a quei soli critici che conoscesse (vogliam dir quelli che imbrattan di chiacchiere più o meno letterarie le pagine dei nostri giornali) e proponeva loro di far, nientemeno, una nuova storia della poesia italiana. Impresa stupenda e affidata, non c'è che dire, in buone mani!

Non è nostra intenzione assumer la difesa d'ufficio della critica italiana, e neppure in sede più ristretta, di quella accademica ed universitaria. Abbiamo già espresso il nostro parere in proposito. Soltanto, lasciando stare le inutili discussioni per venire su un più solido terreno, intendiamo studiare e giudicare, nei saggi che verrem pubblicando, quel tanto o quel poco che ignorandolo naturalmente i più, han pur fatto i nostri critici in questi ultimi anni.

Machiavelli

Ecco qui due libri italiani, usciti entrambi nel corrente anno, dai quali la figura del Segretario fiorentino dovrebbe venir fuori delineata e circoscritta secondo i nuovi metodi e le più recenti indagini storiche, giuridiche e filosofiche. Di essi, uno è dedicato senz'altro a tutta *La politica di Machiavelli* e vi sono raccolti gli scritti d'uno studioso già noto ed esperto, come Francesco Ercole (scritti pubblicati la prima volta negli *Studi econom. giuridici della Università di Cagliari* degli anni 1916 e '17 e nella rivista *Politica* del '20 e del '21); l'altro è opera d'un giovine, Federico Chabod, e tratta più limitatamente e specificamente *Del «Principe»* di Niccolò Machiavelli. In verità, come vedremo, l'indole e la mente del grande scrittore nostro balzan più vive schiette ed intere dall'opera più limitata e speciale che non da quella che vorrebbe esser più comprensiva e generale. Poichè, è bene notarlo subito, fra l'una e l'altra pubblicazione, sussiste una differenza, anzi opposizione, di idee e di metodo, che i critici non hanno di solito giustamente apprezzata (limitandosi anzi per lo più a compartire in modo uguale le lodi), e che è opportuno, a parer mio, sia messa alfine nel suo giusto rilievo.

* * *

L'Ercole muove da una preparazione non letteraria, e neppure in largo senso umana o storica, bensì specificamente giuridica e filosofica. Ma le categorie etiche, viste con mente di giurista, gli si trasfigurano in concetti generali, i quali non derivano il loro significato o la loro profondità dal tempo in cui sorgono e dal tono di chi le enuncia, ma valgon per sè stessi, isolati ed astratti, quasi nere formule nate e cresciute fuor d'ogni limite temporale e spaziale. Così che, se al critico verrà in mente di «risalire, attraverso la esposizione frammentaria e analitica, che il Macchiavelli ha dato al proprio pensiero, alla sintesi di questo pensiero, e di ricostruire, nelle sue linee generali, il concetto e la teoria universale dello Stato, quale dovè pur splendere alla profonda mente di Lui»: nessun ostacolo varrà ad arrestarlo nè gli impedirà di metter insieme pezzo per pezzo un sistema compiuto e dettagliato. Non gli importeranno le date e le occasioni differenti delle varie opere, dai *Discorsi* alle *Storie*: tutte anzi gli appariranno materia indifferente ed uguale, miniera informe di citazioni, quasi sparsi frammenti d'una ideal dottrina da ricomporre. Riconoscerà l'incertezza, talora magari contraddittoria, della terminologia: ma alla sua perizia giuridica parrà questo lieve intoppo. Si fermerà a considerare per un istante il carattere analitico e frammentario dell'esposizione, ma non dispererà di raggiungere, oltre i frammenti, la sintesi. Ne vien fuori una compiuta trattazione di filosofia politica, con i suoi prolegomeni morali, la sua teoria generale sullo stato, e quelle particolari sulla classificazione dei governi, sui mezzi di crearli, rinnovarli e mantenerli, sulla difesa esterna ed interna degli ordini.

Sotto quest'aspetto, il libro dell'E. è chiaro, minuzioso ed attento, pieno d'osservazioni acute e profonde, di quelle distinzioni teoriche e sottili, che al volgo sfuggono, ma son l'orgoglio appunto dei giuristi: senonchè vien fatto talora al lettore di dimenticarsi che tutte queste costruzioni, un po' fredde e incorporee nella loro bella armonia, sono attribuite proprio alla mente fervida, appassionata e, diciamo pure, immaginosa di Niccolò Machiavelli.

Ecco, anzitutto, un preludio sulla filosofia morale del gran Segretario. L'E. riesce a trovar nel cap. 25 del «Principe», dove si parla della fortuna e della virtù e del modo ond'esse si dividono il campo dell'umana realtà, un'originale e profonda soluzione del problema del libero arbitrio, la quale preannuncia senza più le dottrine crociane sull'argomento. Così di recente un altro studioso ha voluto vedere in quelle pagine machiavelliche la ricerca d'un *principium universalitatis* della storia.

In realtà esse si riconnettono all'incertezza teorica che il Fiorentino ebbe qui in comune con gli altri uomini del suo tempo. Ma nell'immagine dei «fiumi ruinosi», che quell'incertezza teorica copre senza nasconderla, anzi additandola al lettore cauto, l'E. non esita a scoprire una rappresentazione del concetto crociano della storia, dove se la volizione coincide con l'azione, non può coincidere con l'accadimento, che dal fondersi ed incontrarsi di tutte le azioni individuali risulta.

Così il concetto machiavellico della *virtù* pare all'E. identificarsi con quella che il Croce chiama forma economica dello spirito. La quale, anche nel Machiavelli, non esclude una superiore forma *morale*, che però non è, come nel Croce, volontà del bene universale, bensì soltanto di quello d'una Patria determinata.

«L'etica del M. non è che in parte formale: anzi, a ben guardare, non è affatto formale, perchè presuppone ed afferma un limite materiale alla moralità... La Patria.... è il presupposto ed il limite della moralità machiavellica: sia nel senso che, in essa e per essa, tutta la moralità machiavellica si compendia ed esaurisce; sia nel senso che, all'infuori di essa, non v'ha pel M. moralità possibile». In questa determinazione dei limiti materiali dell'etica studiata si rivela meglio l'acutezza ingegnosa e la chiara mente dell'E. Ma la precedente sistemazione è troppo sforzata, troppo vuol ridurre le parole e le idee incerte e vaghe d'uno scrittore cinquecentesco entro gli schemi offerti da una filosofia modernissima, anche se già classica, perchè possa riuscire persuasiva. A minori urti si espongono invece le pagine che seguono nello studio dell'E., sullo stato e la difesa dello Stato secondo M. E., nel complesso, l'interpretazione della teoria machiavellica dello stato, come d'un organismo vivente o *corpo misto*, per il quale la distinzione aristotelica di materia e forma assume l'aspetto del rapporto vivo tra il popolo e gli ordini giuridici che l'informano, e fanno d'una massa confusa d'individui un *vivere civile*, può esser benissimo accettata. Ma anche qui, nei particolari, accanto ad analisi fini e profonde, appare troppo frequente l'integrazione sistematica, apporto personale dell'E. che trascende le note sparse e slegate del Fiorentino, e talora vi si sovrappone.

Perchè anche qui il critico non bada alle condizioni storiche, dalle quali le dottrine prendono origine e forma, e derivan talora lo scopo, e continua a perseguire con accanito rigore un suo ideale sistema. Non vogliam già dire che manchi al M. un nucleo d'idee generali e sufficientemente chiare, bensì soltanto che queste non sono molte nè egli le volle mai legate in un insieme logico. Cosicchè, come diceva il Villari, «l'unità della sua scienza bisogna cercarla piuttosto nel suo modo di pensare», cioè fermarsi a una descrizione non soverchiamente astratta, nè tanto meno particolareggiata, e neppur paurosa di contraddizioni, della sua fisionomia di pensatore: oppure esaminare, se si vuole, i dettagli, ma lasciandoli nella lor libertà, senza costringerli entro schemi che li comprimono e li deformano. E sopratutto, bisogna aver l'occhio alla storia. Non solo a quella particolar storia del pensiero filosofico-giuridico, che l'E. profondamente conosce, e nella quale egli inquadra, talora mirabilmente, le teorie del M.: perchè a questa particolare storia il Fiorentino sfugge troppo spesso, rifugiandosi in quella più larga e comprensiva del mondo politico, letterario e morale cui egli appartenne. Se di cotesti limiti storici l'E. avesse tenuto maggior conto, egli avrebbe evitato forse certi errori di valutazione: come là dov'egli scorge, a quel modo che già altri, nelle teorie militari del M. il presentimento della moderna coscrizione obbligatoria, mentre in realtà, come ben dimostra lo Chabod, «il popolo armato del Fiorentino non è altro se non la risurrezione, momentanea ed inutile, delle vecchie milizie comunali», o anche là dov'egli immagina che il M. abbia pensato alla totale unificazione d'Italia in un regno, mentre nel «Principe» si propone solo l'ideale d'uno Stato capace di tenere a freno sotto la sua egemonia i *minori potenti* italiani e di difender tutta la penisola dall'assalto dei barbari.

Così divulso da quelle condizioni storiche che hanno offerto tanta materia alla sua solenne meditazione, e, diciam pure determinato tanta parte delle sue idee, il M. esce, da questo studio, rimpicciolito e talora falsato. E' difficile riconoscere, ancor più che nella terminologia rammodernata, nell'organismo metodico della trattazione, l'animo e la passione di quel M. che, in altri tempi, abbiam letto ed amato. Rimangono, a determinar l'importanza di questo saggio dell'E., i felici riaccostamenti del pensiero del suo autore a quello della tradizione giuspubblicistica classica, medievale e del Rinascimento; e certe indagini di terminologia giuridica, ove ha campo di dimostrarsi la sua particolare sapienza in questa materia, come là dove egli esamina i diversi significati assunti nel linguaggio del M. dalle parole *stato*, *ordini*, ecc. Anche le pagine sulla religione son tra le più belle del saggio.

* * *

In un ambiente assai più largo e denso di cose e di uomini ci trasportano le osservazioni dello Chabod, se pur esse appaian dapprima rivolte non più che a determinare la genesi, il significato o il valore storico d'una sola fra le opere del M.. Invero la preparazione di questo giovane, se anch'essa non ha paura nè di formule nè di sistemi, non è più però strettamente filosofica o giuridica, bensì essenzialmente storica, nel senso più comune e più largo di questa parola. E il saggio che qui si commenta è frutto di lunghi anni di lavoro, durante i quali non solo l'età che fu del M., ma anche quelle che la prepararono e offriron comunque materia di politiche esperienze alla mente del Fiorentino, son state studiate e valutate con diligente ed amorosa attenzione.

Gli studi storici han dato allo Ch. il senso degli svolgimenti e delle distanze; inoltre gli hanno insegnato il valore degli individui e i motivi umani delle loro azioni anche teoriche, al di là delle dottrine astratte. Cosicchè, se all'Ercole tutte le filosofie appaion come poste sopra un piano unico ed irreale, lo Ch. sa opportunamente distaccare e collocare nel loro tempo teorie che, a chi le osservi nella lor mera formulazione verbale, possono apparire, se non proprio identiche, simili. Poi, ciò che è più importante ancora, l'anima individuale del M., così lontana, come abbiam detto, dal saggio dell'Ercole, qui ricompare tutta e dal confronto delle vicende storiche e degli uomini che le stanno intorno acquista maggior rilievo.

Per lo Ch. il pensiero del M. non si svolge su di una linea sola armonicamente: chè anzi esso è «legato alla vita di lui, tanto ricca di motivi, varia, permeata dagli eventi del giorno, a tal segno che si avvertono nelle opere i successivi trapassi sentimentali dello scrittore, il cui *animo* non è sempre identico ovunque». Poche, ma potenti ed originali, son le idee che rimangono salde ai fondamenti di questo pensiero. E anzitutto il riconoscimento dell'autonomia della politica. Ma questa unità, per così dir fondamentale, del pensiero machiavellico non esclude le differenze particolari che non son poi svolgimenti delle sue teorie determinati da necessità intrinseche a quelle, come accade negli spiriti filosofici e dogmatici, bensì, com'è proprio di uomo che alla vita circostante s'appassioni di continuo, dipendon per lo più dal tumultuare degli eventi esteriori. E' necessario che queste differenze non siano dimenticate. Così, se contro l'antinomia *Principe-Discorsi*, malamente interpretata ed esagerata per il passato, v'è oggi nella critica più recente la tendenza «a veder nelle due opere il comune fondo, la *virtù* che si ordina variamente in rapporto alla *materia* del soggetto», è pur giusto osservare che cotesta identificazione divien spesso troppo rigida e schematica.

«Sia pur la *virtù* individuale a base anche della repubblica...: non resta meno che, nell'un caso, la forza della vita collettiva, la *virtù* delle membra, la involge in sè, mentre, nell'altro, si mantiene con assoluta rigidezza il carattere individuale. E siccome il M. non era un astratto teorico..., ma un politico e un uomo di passione che le idee veniva a mano a mano sviluppando e determinando in strettissima connessione con le attività, le speranze, lo scopo pratico dei diversi momenti, così rimane da vedere quale differente contenuto debba necessariamente ritrovarsi in un criterio apparentemente identico.... Or un diverso orientamento della vita intima, e quindi del pensiero del M., nelle sue opere, non si può negare». Donde la necessità di studiare le opere nella loro genesi umana, e qui in particolare il «Principe».

Nei primi mesi del 1513 M. si ritira in villa, a S. Casciano. Le disgrazie recenti, le miserie della vita quotidiana fra' rustici donde si risolleva più alto e teso il suo orgoglio d'umanista, e sopratutto la disperazione della storia d'Italia, lo distaccan dal presente e lo conducono a ritrovare, sulle orme di Livio, in Roma antica, il suo ideale dello stato forte libero e sano. Sorgono i primi appunti delle *Deche*, «superbo elogio della vita politica, quale sorge in una società non corrotta, e cioè fiorente d'energie collettive, il cui libero manifestarsi trascina seco l'evoluzione e il progresso degli ordinamenti statali».

Quasi d'improvviso il M. abbandona le *Deche*: «un'altra immagine si fa innanzi a ricever decisi lineamenti dalla meditazione solitaria». composto di getto, pressochè compiuto quale oggi appare, vien fuori, tra il luglio del 1513 e il febbraio del 14, il trattato del *Principe*. «Questo trapassar dall'uno all'altro ragionamento non fu contradizione, ma bene il definitivo risultato di un travaglio spirituale lento e continuo, di cui si avverton già le prime espressioni negli stessi abbozzi dei *Discorsi*». Non poteva infatti il M. tenersi troppo a lungo lontano da quella realtà presente, ch'era la sua disperazione certo, ma anche il suo amore. E questa è la ragion prima e generale del *Principe*: cui possono aggiungersi i motivi pratici ed occasionali messi in luce dal Villari e da altri.

Quanto alla figura del Principe, la storia italiana appunto l'offriva all'immaginosa meditazione del M. Le pagine, nelle quali lo Ch. descrive i caratteri e le forme di questo periodo storico, son certamente tra le più belle del suo libro. L'annientamento della coscienza popolare, attraverso la stanchezza delle lotte comunali, vi è rappresentato con animo vorremmo dire affettuoso. Su questo popolo che, rinunciando ad ogni attività politica, si contenta ora di chiedere sicurezza dei beni e delle persone nel contado e lungo le vie, sorge e cresce il dominio veramente personale del signore, unico e fragile centro d'unità degli stati regionali. «Se le signorie avevan avuto il loro trionfo proprio al declinare della virtù politica nella società comunale, la loro opera veniva a determinarne con impressionante continuità un ulteriore e definitivo annientamento». Si preparano le miserie morali della prossima storia italiana. «Una grande coscienza politica si era spenta: rimanevano i gruppi sociali l'uno ostile all'altro, profondamente scissi dal tradizionale spregio dei borghesi verso la plebe, dall'odio di questa verso i ricchi, dalla beffarda asprezza, infine, dei cittadini di qualunque condizione verso i rozzi villici». Accanto alla massa stanca, disanimata e lontana, eran vive sole le grandi figure statuarie dei signori gli individui. Tra loro si svolgeva, abilissima, sottile, avventurosa, ma profondamente inutile, la partita dei diplomatici.

Lo Ch. mette in rilievo il contrasto ch'è tra questa storia e quella che vede nello stesso tempo sorgere fuori d'Italia i grandi stati nazionali. Là, dietro i re, muniti d'un carattere sacro e tradizionale, che manca ai nostri signori, stanno le larghe e vive forze borghesi e popolari: la virtù delle membra involge, limita e conduce per vie sicure quella degli individui. Ma in Italia i tentativi di Gian Galeazzo e di Ladislao per creare un vasto stato unitario, poggiati solo sull'abilità e sulla potenza individuali, falliscono. Ad essi ritorna appunto, con la sua speranza animata dalla passione, il M. uscendo oltre i confini della politica d'equilibrio che si svolge intorno a lui. E il suo *Principe* sarà appunto il «principe nuovo, cui non la memoria degli avi, non il ricordo d'una lunga passione comune con il proprio popolo sorreggono, ma soltanto la personale scaltrezza e la forza del volere, l'abilità guerriera e la sapienza diplomatica». Così la storia italiana, questo mondo vuoto di profondi motivi morali e politici, sul quale emergono scarse volontà individuali, si riflette nel libro più rigorosamente logico del M., creato però anch'esso sulle basi di una fede e d'una passione. Il popolo vi è del tutto assente, povera e mancante di fierezza vi appare la nobiltà. Lo stato coincide con il Principe. «Il M. ritorna al pensiero dei grandi combattenti del Trecento, lo integra con la sua esperienza e con la sua immaginazione, afferma nuovamente la necessità della lotta aperta, e quindi dello stato forte, quale, nella realtà, ha

cercato di recente il Valcutino». Dall'incontro dunque d'una larga esperienza storica ed umana, concreta e ricca di motivi, e d'una fede calda e tenace, sorge la figura di questo Principe che dovrà riportare la grandezza in una terra «corsa, predata, forzata e vituperata», in un popolo «stiavo, servo, disperso»: creando uno stato sufficientemente grande ed organizzato per difendere l'Italia dai barbari.

In questa storia della genesi del *Principe* son già impliciti i caratteri e i limiti del pensiero del M. Nella determinazione di questi limiti individuali o storici è appunto la parte più originale e più profonda dello studio che stiamo esaminando. La creazione del Fiorentino, che vuol essere un piano pratico ed effettuabile, è ancora una volta un'illusione. Essa poggia su una perfetta coscienza della profonda *corruzione* d'Italia: ma la speranza del rinnovamento impedisce al M. di scorgere le ragioni vere di questa decadenza politica; cosicchè egli vuol vederne la causa prima nella mancanza d'una milizia propria. Qui, sulle tracce dello Hobohm e del Delbrück, lo Ch. dimostra chiaramente ed efficacemente gli errori particolari che inducono il M. a condannare il mercenarismo, fenomeno necessario e giustificato della storia europea del sec. VX, e a confonderlo con il sistema dei condottieri, proprio degli stati italiani; e gli impediscon di vedere le vere cause dell'inferiorità, anche militare, dei principi nostri. In realtà qui il M., «nel richiedere che le armi siano affidate agli uomini stessi della terra, ritorna ad essere l'uomo dei municipi, il discendente degli antichi borghesi del libero Comune». Dopo aver considerato assente il popolo dalla scena politica in tutto il suo libro, egli lo richiama per dargli le armi e affidarsi alla sua forza morale. Ricompare così in queste pagine del *Principe* e nell'*Arte della Guerra*, lo spirito dei *Discorsi*, privo però dei suoi sostegni storici naturali: «quella confusa fiducia nel popolo, più forte di ogni pessimismo teorico, che è pur necessaria per affidargli le armi, rimane sentimento ingenuo ed oscuro».

Così il *Principe* fu in sè stesso e in relazione ai propositi di chi lo scrisse, una tragica, se pur eroica, illusione. Come la realtà dimostrò quasi subito. In questo contrasto pieno d'amore del M. co' suoi tempi, la sua figura acquista un potente doloroso rilievo. E qui lo Ch. ha pagine finissime, dove mette a confronto l'immaginar prepotente e la robusta indomata passione che rompe nel M. il dignitoso atteggiamento del diplomatico, con la marmorea compostezza ed eleganza del Guicciardini, che preannunciano «la regolarità e la monotonia di Firenze granducale»: pagine che non si riassumono, ma bisogna leggere.

Il vero valore del Principe è oltre ciò che il M. poteva vedere e prevedere: nel netto riconoscimento dell'autonomia e della necessità della politica al di là del bene e del male morale, e nella robusta invocazione d'un solido governo centrale. «Lasciando come termini all'operare dei reggitori solamente la loro capacità ed energia, il M. apriva il campo ai governi assolutistici». Di questo valore storico ed europeo del suo scritto egli doveva essere naturalmente inconsapevole: «creando il *Principe* per un passionale ed immediato intento, non poteva sospettare di consegnar in tal modo all'Europa il codice della sua storia di due secoli».

* * *

In che cosa dunque il giudizio de' nuovi critici si distingue da quello dei loro predecessori e lo supera? Per rispondere a questa domanda in modo pieno, si dovrebbe venir forse ad esaminare i pregi e i difetti di tutta la critica recente, e il nostro discorso allora s'allungherebbe troppo più che non sia nelle nostre intenzioni. Ma intanto un punto di stacco e di superiorità balza agli occhi d'ognuno.

Voglio dire la maggior preparazione filosofica delle generazioni nuove, che permette a queste d'uscir fuori alfine dai ceppi d'una questione moralistica, nella quale finora più o meno tutti gli studiosi, anche dell'Ottocento, nè certo meno degli altri il Villari, s'eran venuti ad impaludare. Concludessero essi francamente la immoralità delle teorie machiavelliche, oppure, mossi da malintesi scrupoli nazionalistici e da simpatie d'umanisti, si sforzassero di mettere innanzi ancora una volta le giustificazioni finalistiche, pratiche, sentimentali, che correvan già nel Seicento e nel Settecento, tutti avevan posto la questione nel modo peggiore. Solo il De Sanctis aveva saputo sottrarsi ai pericoli d'una disputa bizantina, uscendone fuori d'un salto, e mettendo in rilievo, del suo uomo, la serietà e la passione di fronte al mondo del Rinascimento. Ora la formulazione crociana dell'autonomia dell'attività economica o utilitaria o politica ha offerto ai giovani critici un nuovo ponte di sostegno, logicamente più saldo. Converrà però ch'essi non s'inorgogliscano troppo. Perchè anzitutto questa teoria non risolve, sibbene sposta soltanto la questione morale proposta dagli studiosi precedenti: se non potremo dire più, per adoperare le parole d'una celebre nota manzoniana, che il M. abbia «messa l'utilità al posto supremo che appartiene alla giustizia», e osserveremo invece ch'egli ha teso il suo sguardo appunto a scoprire ed isolare la categoria dell'utilità: ciò non per tanto i rapporti fra utilità e giustizia, attività politica e morale non mutano, in specie nei rispetti delle opere machiavelliche. In secondo luogo, cotesta scoperta del M. è da ritenersi piuttosto implicita che non apertamente enunciata negli scritti del Fiorentino: onde erra chi, come l'Ercole, si sforza di mostrarvela svolta e teorizzata in tutti i suoi aspetti. Come abbiam detto. E perciò, per altro verso, fa bene chi, come lo Chabod, lascia in pace la morale e si chiude nella storia.

Ma non qui forse è il merito maggiore dei nuovi critici: bensì nella determinazione appunto dei limiti storici entro i quali si muove il M. e dell'efficacia ch'egli ha esercitato sugli spiriti dei contemporanei e dei posteri, del luogo insomma ch'egli occupa nella storia del pensiero europeo. Per questo lato entrambe le opere che abbiam sott'occhio si rivelano assai utili, ma più quella dello Chabod. Nè più si tratta di raccogliere un vasto materiale erudito, ciò che avevan fatto egregiamente il Tommasini e il Burd: bensì di valutarlo ed ordinarlo storicamente. Nel che il migliore dei nostri critici si riattacca piuttosto ad alcune opere straniere recenti, in specie tedesche, come quella assai importante del Meinecke, che tesse la storia dell'idea di ragion di stato.

Dalla limitazione storica è naturale che la figura del M. esca alquanto diminuita e priva dell'antico rilievo statuario. Ad alcuno spiacerà forse di veder tolti al Fiorentino anche il merito e la consapevolezza dei suoi pensamenti più solidi e duraturi, come lo Ch. ha fatto. Ma anche qui si sente l'influsso delle teorie recenti che umiliano l'opera degli individui di fronte alla storia.

Abbiamo messo insieme questi due libri fin qui, come esempi del nuovo indirizzo degli studi. Ma è giusto osservare che del tipo moderno di saggio critico tiene assai più l'opera dell'Ercole, così arida e tecnica come essa è, anche nello stile, che non quella dello Chabod. La quale anzi talora si riattacca felicemente alla vecchia maniera del ritratto umano, e raggiunge spesso efficacia letteraria. Anche perciò, sebbene non se lo proponga, giova assai meglio dell'altra a chi voglia correggere ed integrare alcuni risultati del problema poetico, del M.. Per es., quando ricollega acutamente lo svolgimento stilistico dai *Discorsi*, all'*Arte della Guerra*, alla *Vita di Castruccio*, alle *Storie*, con il mutarsi successivo dell'animo del M. in confronto a' tempi e alla sua passione. Ma sopratutto questa rappresentazione d'un M. appassionato, che corre dietro alle sue fantasie e ai suoi «castelluzzi» ci insinua ancor una volta il dubbio che esagerasse un tantino il De Sanctis quando definiva quella sua prosa «chiara e piena come un marmo», «tutta pensiero e tutta cose», anzi «tutta e sola cervello». Allo stesso modo altri parlò poi del M. come d'un impassibile chirurgo, e anche più di recente su questa interpretazione tornava ad insistere Mario Rossi in due analisi ben note di due brani del «Principe». Si tratta più che altro di sfumature, perchè anche il De Sanctis avvertiva che quella prosa è un marmo sì, ma «un marmo qua e là venato», e più chiaramente ancora che in quegli scritti «la cosa vien fuori... naturalmente colorita, traversata d'ironia, di malinconia, d'indignazione, di dignità, ma principalmente lei nella sua chiarezza plastica».

Quanto poi al contrasto che il De Sanctis stesso pone fra questa prosa, come ricca d'un contenuto nuovo scientifico ed umano, e tutta l'altra del Cinquecento quasi, come rivolta a perseguir soltanto un ideale di perfezione formale, ci sarebbe probabilmente molto da ribattere. E per conto nostro pensiamo che la giusta posizione storica di quella prosa risulti meglio da un confronto fondato su tutt'altre ragioni, proprio non di contenuto ma di forma, a quel modo che facevano fino a poco fa i nostri umanisti, e nessuno forse meglio del Lisio, in poche pagine pressochè sconosciute. Ma questa è una digressione che, a voler essere dimostrata, richiederebbe tutto un altro e forse più lungo discorso.

NATALINO SAPEGNO

La giostra dei pugni

L'enigma di Gide

Noi sentiamo per Gide nessuna curiosità pettegola; seguiamo con attento interesse la danza inquieta della sua sensibilità multicolore. Il *Journal des Faux-Monnayeurs*, minuta documentazione della genesi d. un romanzo che era già per metà intarsiato di rivelazioni sulla propria costruzione, non ci ha quindi soddisfatto. Abbiamo ammirato le belle sentenze e certi icastici «bianchi e neri» raffiguranti delicate fasi della creazione artistica: ma le nostre esigenze critiche sono rimaste intatte. Esse risultano dai dati seguenti:

1. - Gide scrittore è un pallido e smorto stilista, i cui periodi si trascinano e muoiono l'uno sull'altro come quaglie al passo;

2. - Gide si prepara il materiale con l'ingenuità di un romanzatore di provincia, accumulando ritagli di giornale con la cronaca dei delitti e discutendo sull'individualità dei suoi personaggi con l'aria di muovere dei fantocci;

3. - I suoi protagonisti e deuteragonisti, le sue *liaisons* omosessuali, i suoi diarii di viaggio o di tavolino destano al primo contatto una certa ripulsione, che non si riesce a dimenticare;

4. - Con tutto questo Gide è un maestro, i suoi libri hanno un fascino indiscutibile, e la sua figura di artista, dalle *Nourritures terrestres* al *Voyage au Congo*, ci tormenta come un problema.

Forse la chiave dell'enigma sta nel tumulto malcelato, nella costante inquietudine di questa coscienza di calvinista protesa verso un ideale atticamente pagano.

Anti - Joyce.

Tutta la fama di Joyce è fondata sulla illeggibilità di *Ulysses* e sulla possibilità di sostituirlo correntemente con la lettura di *Dedalus*, dei *Dubliners* ecc. Crediamo che quando le persone che hanno letto *Ulysses* sul serio siano più di mille, o non appena poi il libro esca tradotto in francese, questa fama andrà sottoposta a una severa rivalutazione. Joyce passa per un pornografo, ed è il più innocente e casto scrittore del mondo; Joyce è ritenuto un amatore di squisitezze artistiche, e invece è rozzo e inelegante in tutto il suo stile. L'enorme mole di *Ulysses*, minuzioso resoconto delle azioni, dei gesti, dei pensieri, dei sogni di un Signor Bloom qualunque, con un brillante prologo senza costrutto e quarantadue pagine di vertiginoso monologo, senza un punto nè una virgola, della signora Bloom alla fine, — non è un'opera d'arte. E' una congerie di finissime e sottili analisi psicologiche, di osservazioni micrometriche e microscopiche sopra il più comune e ordinario piccolo borghese che si possa immaginare; ma la sintesi non c'è. La sintesi, e in misura apprezzabile c'è solo nelle opere minori, in cui Joyce non era ancora, o non più, veramente e schiettamente se stesso.

Ritorno a Mallarmè.

Il numero di novembre della *Nouvelle Revue Française* — dedicato a Mallarmé, la nuova edizione dell'ampio saggio di Albert Thibaudet — dedicato a Mallarmé, e fin dalla scorsa primavera la publicazione dell'inedito *Igitur*, hanno segnato gl'indici fondamentali di un cospicuo movimento per la rivalutazione di questo riconosciuto maestro del simbolismo e per la sua incoronazione sul trono di sovrano dei «poeti puri». L'enigmatico autore dell'*Après-midi d'un Faune* ritorna a imporre il suo sguardo di sfinge sopra la marea dei discepoli che parevano essersi da lui, lentamente, emancipati nel corso di un quarto di secolo.

Cattivo segno: perchè il tecnicismo e il simbolismo di Mallarmé caratterizzarono lo sforzo massimo fatto da un individuo per nascondere la povertà poetica della sua epoca e sua. Un nuovo fiotto di ispirazione viva riempì quei vuoti algoritmi e sotto la veste della loro elaborazione produsse la rinascita della poesia. Siamo ora vicini di nuovo all'esaurimento del fiotto?

Invero, quando si parla di «poesia pura» e la si vuol distinguere e contrapporre alla poesia *impure* (secondo un motto spiritoso della contessa di Noailles), si rivela uno stato di inquietudine e di incertezza sulle sorti della poesia che è proprio di chi comincia a trovarsi fuori del regno della poesia stessa.

Poeta fu Stefhane Mallarmé, e nobilissimo; ma la sua vena era scarsa ed eccessivamente soggetta a revisioni intellettuali. Pieno di uno squisito senso della fuggevolezza di ogni attimo poetico, diresse tutte le sue energie allo scopo di fissare a sè stesso e agli altri tutti gli elementi di contorno fra cui l'attimo era vibrato e poteva ancor vibrare: ma la rarità di tali attimi nello suo spirito di sottile ragionatore e di esteta terribilmente riflesso, e l'impossibilità di rappresentare o comunicare il loro contenuto ineffabile procedendo com'egli faceva per cerchi concentrici dall'esterno all'interno, resero la poesia così generata una creatura marmorea e austeramente scheletrica, anche quando si ammanta di tutte le porpuree sfumature di una carnale sensibilità. E ogni sforzo autocritico di Mallarmè fu, in sostanza, diretto alla rifusione in pochi sonetti statuari di alcuni temi ricchi di mistero ma limitati nel loro insieme, come fossero una costellazione dentro i cui spazi immensi ma non infiniti egli doveva aggirarsi.

I suoi discepoli riuscirono ad essere poeti, a fare della poesia, in quanto si assimilarono il contenuto fervore, il sottile scrupolo di cui vibrava lo spirito del maestro: non già in quanto attendessero ad imitare gli schemi di cui egli si era compiaciuto o tormentato ad un tempo, nè in quanto restassero su quel terreno ch'egli aveva così faticosamente esplorato zolla per zolla.

Ritornare ora a Mallarmé, ritornare alla «poesia pura», quando il vero Mallarmé non è mai stato dimenticato nè la poesia vera è mai morta, non può avere altro significato che questo: approfondire e accentuare i contorni e le sfumature del criticismo poetico propugnato da Mallarmé. Ogni diverso senso che si voglia imprimere a questo movimento sarà nè più nè meno che un indice di povertà lirica nella letteratura francese contemporanea.

Uno dei Verri.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 19...